КІНО

№ 10

1926

Артист Хайрі в ролі Аліма

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО“

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, і літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Майдан Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

Стор.

Зміст № 10 «Кіно»

ВИДАЄ
ВУФКУ

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво" ЛЕНІН

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 10 Серпень, 1926 року № 10

Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ

За останній час у багатьох московських часописах з'явилися статті, скеровані проти ВУФКУ в справі про неналагодженість взаємної купівлі та продажу фільмів радянського виробництва РСФРР та демонстрування їх на території України.

Щоб зрозуміти правильність політики ВУФКУ в цій справі, треба поглянути на становище кіно-організацій РСФРР. В початку 1925/26 операційного року в РСФРР було 7 кіно-фабрик, з них 4 Держкіно, 1 Пролеткіно, 1 Севзапкіно, 1 Межрабпом-Русь.

За попереднім операційним планом ці кіно-організації мали випустити: Держкіно 112 фільмів (з них 52 фільми Культкіно), Севзапкіно—28, Межрабпом—Русь 22, Пролеткіно — 56: — разом 218 фільмів, включаючи сюди наукові й виробничо-художні фільми Культкіно.— Тепер в РСФРР з 7-ми кіно-фабрик 4 зачинено. І фактично в 1925/26 р. ці кіно-організації випускають разом з мало - метражними сільськими картинами: Держкіно 32, Севзапкіно—11, Межрабпом—Русі—12, Пролеткіно 4, а разом 59 картин. Крім цього Держкінпром Грузії—6, АФКУ—2,—виходить, що СРСР, крім України, випустив лише 67 фільмів.



«Гамбург»—Втеча з тюрми (арт. Сиранце та арт. Запаща)

У виробничому програмі ВУФКУ на 1925/26 р. було, крім хроніки, наукових фільмів та виробничих—18 повнометражних художніх фільмів. За свої трьохрічні прибутки ВУФКУ гадає збудувати Київську кіно-фабрику, і на 1925/26 операційний рік не тільки виконало свій виробничий план, але замість 18-ти випускає 22 повнометражні художні фільми. І з той час, як у Москві велике безробіття та скорочення всіх галузів кіно виробництва, на Україні кращі сили пропонують свої послуги і для них знаходиться робота, звичайно причина полягає тут не в кліматі, а в правильній господарській будові і в постанові кіно-організацій. До березня 1925 р. Держкіно мало монопольне право проката на території РСФРР. Одночасно з формальною монополією кожна кіно-організація фактично мала прокатну контору. Тут є два моменти, що заздалегідь свідчать про невдачу такої постановки. Поперше, Держкіно використало свою монополію не для того, щоб поширити своє виробництво і разом з тим дати можливість зробити теж саме окремим кіно-організаціям, а виключно для того, щоб воно своєю монополією могло-б залушити всіх своїх конкурентів, як виробничих одиниць, і таким чином воно



«Гамбург» — В тюрмі. Робітників ведуть розстрілювати

лишалося-б єдиним виробником та прокатчиком на території РСФРР. З цього природньо повстає і друга причина, що кожна кіно-організація боролася за своє існування законним та незаконним шляхом, а здебільшого старими кінематографічними методами, цілком ворожими для радянського виробництва, що полягали у всяких комбінаціях, і ці старі кінематографічні методи—одна з основних причин невдачі в роботі.

Щоб усунути ці дефекти, було зорганізовано «Совкіно» для монополії проката на території РСФРР. Але при організації «Совкіно» теж були негативні моменти, що довели нежиттєздатність цієї установи. Поперше при умові монополії зовнішньої торговлі неможна відокремити прокат од виробництва, по друге «Совкіно»—як акційне товариство, що має пайщиків різних організацій, які не мають ніякого відношення до кіно-справи. ставило своїм завданням зміцнення «Совкіно», поширення кіно-сітки, сільський прокаті різні культурно-освітні роботи, забуваючи про головне, — про підтримку молодої радянської кіно-промисловости. Що-до позитивних моментів «Совкіно», то це монопольний виступ його за кордоном, він зменшив ціни на закордонні картини. При купівлі закордонних картин по твердих цінах при правильному обігові їх, «Совкіно», мало певний прибуток. В той час, як з радянських фільмів «Совкіно» одержує 25% од повного обігу, що дає иноді накладні видатки до 27-28½%, воно мусить експлоатувати закордонні фільми і ставити в тяжке положення радянські кіно-організації. Крім того при теперішньому становищі «Совкіно», картини радянського виробництва в кращих умовах можна експлоатувати протягом 14 місяців, в той час, як постановка їх триває 5-6 місяців.

Через 14 місяців кіно-організація одержує лише 70% собівартости картини, а на протязі 6 місяців вона мусить підготовити нові фільми, отже виходить, що вона не додержує 30%.

Ось одна з основних причин фінансового розвалу кіно-організацій, що виходять із організацій «Совкіно». Ще одна причина,—це перепрокат картин радянського виробництва з боку «Совкіно».

При купівлі картин за кордоном господарем картини є «Совкіно», що за твердими цінами може розподі-



«Гамбург» — Салдат і робітниця

ляти прокат і на всі 100% воно зацікавлене в сильній експлоатації цих картин. При прокаті-ж картина вже має двох господарів—власника картини кіно-організацію, і перепрокатчика «Совкіно». В данному разі найбільш зацікавлена в прокаті картин радянська виробнича—кіно-організація, а «Сов-кіно», що одержує 25%, цілком не зацікавлене і особливо ще тоді, коли воно має закордонні картини більш корисні для експлоатації.

Остання причина неправильного провадження прокатної справи полягає в тому, що воно відпускає картини кіно-театрам не по твердих цінах, а по відсотковому відношенні до виручки і вся доля радянських фільмів, одночасно з цим і кіно-організацій, залежить уже од третьої не виробничої і не прокатної організації, а від кіно-театрів, од завідувателя цим кіно-театром, од того як він зумів господарювати, як він поставив своє діло. Таким чином доля радянських кіно-картин і кіно-організацій од кіно-виробничої організації переходить до прокатної установи «Совкіно» і відти вже в руки різних організацій та приватніх осіб.

Ці причини були зауважені ВУФКУ ще до організації «Совкіно» і вони примусили ВУФКУ занять певну позіцію що-до прокату, купівлі та продажу картин. Було прийнято тверде визначення цін на прокат, і правильність постановки справи ухвалено постановою Українського Уряду про монополію прокату виробництва та експлоатацію великих кіно-театрів.

Помилка РСФРР-ської організації Держкіно полягала ще в тому, що Держкіно робило великі хиби в складенні свого виробничого плану. При дужеправильній перевірці цей виробничий план через 2 місяці виявився нежиттєздатним, неправильним і неможливим при виконанні. Крім того не було взято до уваги всі термінові зобов'язення та заборгованість Держкіно, що за загальними цифрами були більші за річний прибуток «Держкіно», та коли ще не рахувати касового дефіциту, то таким чином «Держкіно» стало перед фактом відсутности будь-яких засобів та коштів у виробництві.

«Межрабпом-Русь»—в серпні 1925 р. мусило було демонструвати свої фільми за кордоном і завдяки продажу своїх фільмів, воно тимчасово вийшло зі скрутного фінансового стану. Але через 3 місяці після згаданої операції виявилося, що «Межрабпом-Русь» не має потрібних коштів, щоб далі провадити виробництво і, як ми бачимо, вони одержали нового пайщика в особі Торговельно-Промислового банку, щоб віджививити свою фінансову базу.

«Севзапкіно», йдучи шляхом Держкіно, свій великий виробничий план здійснило завдяки банковому кредитові, та завдяки тому, що мало 26 кіно-театрів у Ленінграді, які дали можливість покрить збитки на виробництві.

Таке становище взяли до уваги наші керівничі органи й головним чином Центральний Комітет Партії, які, зробивши відповідні висновки, висловилися за організацію акційного товариства, що об'єднало-б «Совкіно» та кіно-виробничі організації РСФРР.

Безумовно це об'єднання дасть великі наслідки не тільки в справі поширення виробництва, але і в галузі прокату радянських картин, бо вже Акц. Тов. буде зацікавлене в інтензивності їх експлоатації.

Вважаючи за цілком доведене життьовість кіно-організацій, що стоять на правильному шляху що-до купівлі та продажу кіно-картин, виключаючи будь-які комбінації та зловживання—цілком безпідставні напади де-якої московської преси на ВУФКУ в тому, що ми ніби винуваті в руїні російських кіно-організацій, бо не купували у них картин для експлоатації та перепрокату на Україні,—ВУФКУ провадило свою кіно-виробничу політику дуже правильно.

Закиди на нас можна цілком спростувати тим, що коли ми не пропускали для перепрокату картини де-яких кіно-організацій і вони втратили на цьому 20%, ми в той же час втратили 80%. Це виникає через те, що не зважаючи на багато більше українське виробництво картин, наших картин було на екранах РСФРР лише 5%, а на українських екранах картини РСФРР було 60%. Значить обвинувачувати когось у збитках може лише ВУФКУ, бо 20% чи 80%—тут наочна різниця. Крім цього, тоді як у РСФРР «Совкіно» має у своїй фільмотеці 21% назв і 26% кількости копій радянських картин, ВУФКУ має 27% і 41% кількости радянських картин у своїй фільмотеці, а при теперішньому випуску своєї продукції цю кількість буде доведено до 50%. Отже тут видко, що радянізація екранів багато сильніша на Україні, ніж у РСФРР.

Таким чином при правильному об'єднанні прокату з виробництвом, при збереженні монополії прокату в РСФРР, при запровадженні твердих прокатних цін і передачі великої кількости кіно-театрів Акційному Товариству—буде цілком забезпечено поширення радянської кіно-промисловости РСФРР та радянізацію екранів.

Кертес



«Гамбург».—Оборона робітників од війська райхсверу



Художник у кіно

Коли в кіно-пресі велике місце займають питання про сценарії та сценаристів, коли не менше місця одводиться режисерові, операторові, акторові то-що, то художник в кіно посідає останнє і дуже незначне місце. І це, звичайно, не тому, що роля художника в кіно незначна, ні. Очевидно, пояснень цьому треба шукати у всій художній політиці, а звідси й в нашій художній громадськості. Дійсно, із сценаріями в нас небезпечно. Їх немає, або майже немає. Але уявимо собі на один мент, що в нас досить сценарного матеріялу, який задовольнить вимоги радянської кінематографії на всі 100%—чи готове у нас усе в кіно-виробництві для того, щоби картина могла витримати серйозну критику? Гадаю, що ні. Навіть, коли й припустити, що режисерська та лабораторна галузі (оператор, лаборант та инші), технічні та фінансові можливости забезпечено на усі 100%, то відсутність художника, художника в повному розумінні цього слова (що входить в усі галузі роботи на кіно-виробництві: від гриму, через декорацію, аж до віражу фільма) дуже відіб'ється на вартості картини.

Коли досить багато говорять та пишуть про всі процеси кіно-роботи та про кіно-робітників, то про художника також не слід забувати; по-перше тому, що час уже одвести певне місце художникові в кіно-виробництві, і по-друге, й головне тому, що нормально збудоване кіно-виробництво не можна визнати за таке доти, доки художник не відограватиме в ньому рішучої ролі.

Кіно — синтез образотворчих мистецтв. Об'єднуючи в собі літературу, малярство, театр та музику (у формі ритму постановки, що ми його не чуємо, але відчуваємо) воно органічно й неухильно вимагає присутности художника.

Коли кіно розподілити на мистецькі елементи, що його складають, тоді яскраво відзначується роля художника. Так в галузі літературної художник, виступаючи як ілюстратор, дає загальний стиль постановці й фон, що на ньому розгортатиметься увесь сюжет (сценарій), фіксує композицію як окремих кадрів, так і усього фільму в цілому. В галузі малярської художнык творить конструкції, на тлі яких розгорнеться уся картина (декорації, будівлі). Галузь театральну художник обслуговує, виступаючи як творець типу (грим), додримання стилю певної доби або місця (одяг, бутафорія, реквізит), і, з рештою, розвязуючи завдання світотіні й т. п. Ось приблизне виправдання ролі художника в кіно-виробництві. Процес роботи уявляється таким: після того, як сценарій взяли ставити, художник одразу-ж починає його обробляти, частково для самостійної, й частково для спільної роботи. Спільна робота з режисером (крім загального оброблення сценарія) полягає в установленні типажа (грим, костюм і т. ин.), розробленні загального плану декоративних (павільйон) устатковань відповідно з мізансценами; спільно з оператором та освітлювачем робота—добір кадру (кут зору), встановлення «світових позицій» і, нарешті, самостійна робота створення фону (виготовлення декорацій, конструкцій та инш.) при павільйонній з'йомці та инші роботи, аж до останнього фото-процесу, де художник керує підчас віражу вже готового фільму. Ось коротенько про ті галузі роботи, що в них участь художника може мати рішуче значіння.

При щасливій нагоді, коли в режисері, лаборанті, операторі є природнє чуття художника, і коли такий випадок зводить на одну фабрику таких виключних робітників, тоді фабриці щастить випускати більш вдалі фільми. Але це усе лише випадок, що гарантує лише відносне піднесення якости продукції тої або иншої фабрики, але випадок такий не може бути введений, як закон.

Треба утворити кадри кіно-художників, і не лише казати, заспокоюючи себе й инших, що, мовляв, у нас вони є, але треба й критично розібратися в їхній роботі. Ми вже маємо низку картин, що в них роботу художника виявлено. Але, коли взяти таку картину, як «Аеліта»—можна прочитати й почути критичні відгуки (не будемо говорити — позитивні чи негативні) про саму постановку, про гру Ільїнського або Солнцевої, і ні слова або майже жодного слова про велику роботу художника (костюми, декорації), що в даній картині є основою всієї постановки. Те саме можна сказати і про «Колежського Реєстратора», де перед художником також стояло серйозне завдання передати добу (розвязане не зовсім до кінця). Або візьмемо картину «Боротьба велетнів», де художник мусив працювати над утворенням будівель майбутнього, кінця двадцятого або початку двадцять першого віку. Тут, правда, справжнього художника замінив спеціяльно для цього виписаний з Німеччини архітект-конструктор. Наслідком його роботи ми маємо звичайні шаблонові будівлі, що з успіхом можна було віднести, як що не до кінця 19-го, то до початку 20-го віку.

І ось, як найбільше уваги нашому художникові! І в разі, що себе він не виявив в достатній мірі, то треба притягти його й створити умови для його нормальної роботи та вдосконалення в цій «вузько-спеціяльній», і в той же час необмеженій галузі, якою й є кіно-виробництво.

Я не випадково сказав фразу про художню політику та художню громадскість, а звідси й критику, звичайно. Здорова громадскість створить здорову критику, а здорова (не однобічна) критика мусить викрити ту порожнечу, що утворилась через відсутність художника в кіно.

К. Болотов

Еволюція американського кіно

На світі так уже все ведеться, що немає нічого вічного, і от в минуле уходять американські кіно-картини з їхніми героїнями, з вимальованими сердечком устами, з піднесеним до гори поглядом блакитних очей, та герої з виголеним лицем, з твердим біцепсом, — найвищим аргументом в усіх складних випадках, що з ним незмінно знайомиться «злочинець» з чорними вусиками.

На наших очах вони уходять в далеке минуле. як уходить і уся патріярхальна, примітивна Америка.

Уже немає «Америки для американців», сучасні енергійні янки переробили це гасло на нове: «Европа для американців».

Що-ж до кіно, то це одна з підпор американської індустрії, і в справі колонізації Европи Америкою воно посідає не другорядне місце.

Коли німці роблять фільм, як от «Нібелунги», то вони пишуть про пропагандування німецького духу, «німецького генія у всьому світі». Американці-ж практичніші й наївніші,—вони ладні дати Европі фільм на її смак, вони ладні в Голівуді зробити новий Париж, Лондон або Берлін.

Американський кіно-примітив уже набрид Европі. Европі потрібні тепер психологічні драми, трагедія родини, особисті трагедії, їй більше не потрібні американські фільми з одвічною «моралью».

«Чим-би мале не тішилось, аби не плакало»,—потираючи руки, гадає янки, й виписує Любича, Дюпона, Янінгса та багато инших, завданням яких є в Америці робити справжні европейські фільми з психологією.

Правду кажучи не одній лише Европі набридли примітивні американські картини, вони набридли й самим господарям.

Американська молодь за часи війни перебувала в Европі, «окультурилася». Та й в самій Америці вже не все так просто, уже з'явилися де-які проблеми, рокові питання й трагедії.

В американців виявилися нерви, вони сприймають не лише бокс та біржу, але й страхіття, містика й душевні переживання їх лоскочуть.

В театрі ставлять «Гамлета». в кіно трапилася нечувана річ: Дюпон ставить «Ромео й Джульєту», і наприкінці фільма молоді не цілуються над колискою їхнього немовлятка, а, як їм за п'єсою доводиться,—вмирають. Америка утворила навіть власних характерних акторів. Дипломата грає вже не старий дядько з Кентукки, а непроникливий Менжу—европеєць з вишуканими манерами, з складним чуттям.

Чаплін ставить фільмові побутові драми, напр., «Парижанку». Але цього мало. Коли европейське, то хай уже це буде перший сорт, так вимагає янки, і от з'являється американський Янінгс—Чаней.

Лон Чаней у нас ще не відомий, проте в Америці він зажив уже собі слави. Лон Чаней вріс поміж глухо німих, і тому виразність його жесту бездоганна. Картини, що в них він бере участь, гостро різняться від трафаретних тем американських фільмів. Тут замісць біцепса виступає «душа». Чаней характеризує нову стадію розвитку американського фільма, в якій з примітивної, лише зовнішньої форми, кіно-інтрига переходить у внутрішню форму душевної трагедії, в наростання внутрішнього конфлікта та його розвязання.

За Европою в Америці розвивається буржуазна психологічна драма.

Слава Чанея починається з містично-авантурницького фільма «Привид у Паризькій опері», переробленого з дешевого, напівбульварного роману. В цій картині Чаней грає ролю не то привида, не то божевільного, що завдяки могутній силі волі та через складні технічні засоби може виступати проти громади, боротися з нею.

Лише гра Чанея підносить цю картину над бульварщиною. Змальований ним жахливий образ примушує глядача здригатися, хоч цей образ і хибує на типову для американців рису—відсутність почуття міри.

Остання картина Чанея—переробка драми Леоніда Андреєва «Той, кого б'ють». В цій картині Чаней разом з відомим режисером Ерихом Сьорстремом досяг високої майстерности.

Треба сказати, що американці, не зважаючи на свою нову любов до Европи, трохи «поголили» сюжет драми Андреєва. і діло не обходиться без того, щоби двоє закоханих не з'єдналися в кінці картини.

Американське кіно починає втрачати свій «демократичний» характер, і в своїй продукції починає рівнятися на буржуазно-міщанські шари. На ті шари, що для них актуальні проблеми психологізму, що поволі, за Европою починає цікавитися культом особи та індивідуалізмом, а це є наслідком розпаду та розкладу отаких шарів.

Американське кіно, хоч його керовники й не мають на думці, показуючи сучасне життя, поглибити його та освітити, не може не відгукнутися на це перородження.

Американський біцепс в кіно поволі сходить зі сцени.

Альф



«Кіра Кіраліна»—Кіра (арт. Валерська)

До справи нового районування

(Реорганізація крайвідділів ВУФКУ)

Щоб довести необхідність реорганізації існуючих відділів у менші одиниці, ніж вони були досі, треба лише звернути увагу на два моменти: 1) на те становище, що в ньому відділи перебувають тепер, цеб-то ту територію, що вони охоплюють, та кількість екранів, що припадають на їхню долю, щоб обслуговувати, та 2) на той поступовий зріст нашої кіно-сітки, що за ним крайові відділи не встигають поспіпати.

За останні 10 місяців, цеб-то з 1/X 25 р. по 1/XII 26 р. на території УСРР відкрилося 540 нових екранів, коли ще взяти до уваги, що процес розвитку кіно-сітки лише починається, то цілком природньо, що треба скоротити крайовим відділам їхню територію роботи, щоб вони могли будувати свою роботу не в широчінь, а в глиб.

Перейдемо тепер до розгляду того становища, що в ньому крайвідділи знаходяться тепер.

На території УСРР тепер працює 5 крайових відділів.

1) Харківський, що об'єднує 8 округ з населенням 5.636.800 ч., обслуговує 225 екранів.

2) Київський об'єднує 13 округ з населенням 8.358.500 ч., обслуговує 274 екрани.

3) Одеський об'єднує 11 округ з населенням 5.526.700 ч., обслуговує 202 екрани.

4) Донецький об'єднує 5 округ з населенням 2.474.100 ч., обслуговує 222 екрани.

5) Катеринославський об'єднує 5 округ з населенням 2.930.600 ч., обслуговує 128 екранів.

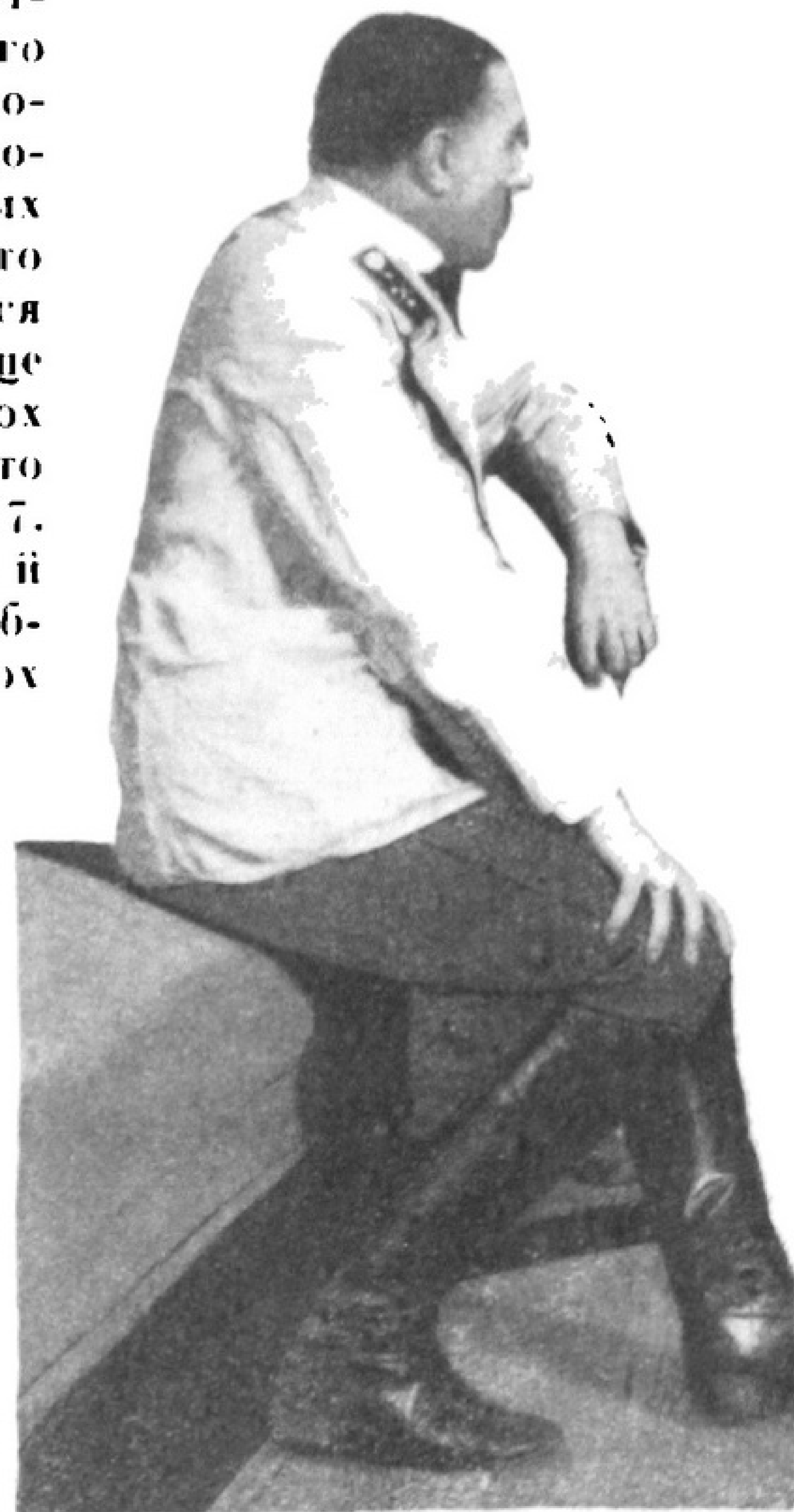
Чи слід доводити, що 13 округ Київського відділу або 11 Одеського не можливо не тільки обслуговувати, але й оком охопити. Крім цього можна переконатися, що завдяки такій широкій території, що її охоплюють ці відділи, у них кіно-сітку дуже слабо розвинено.

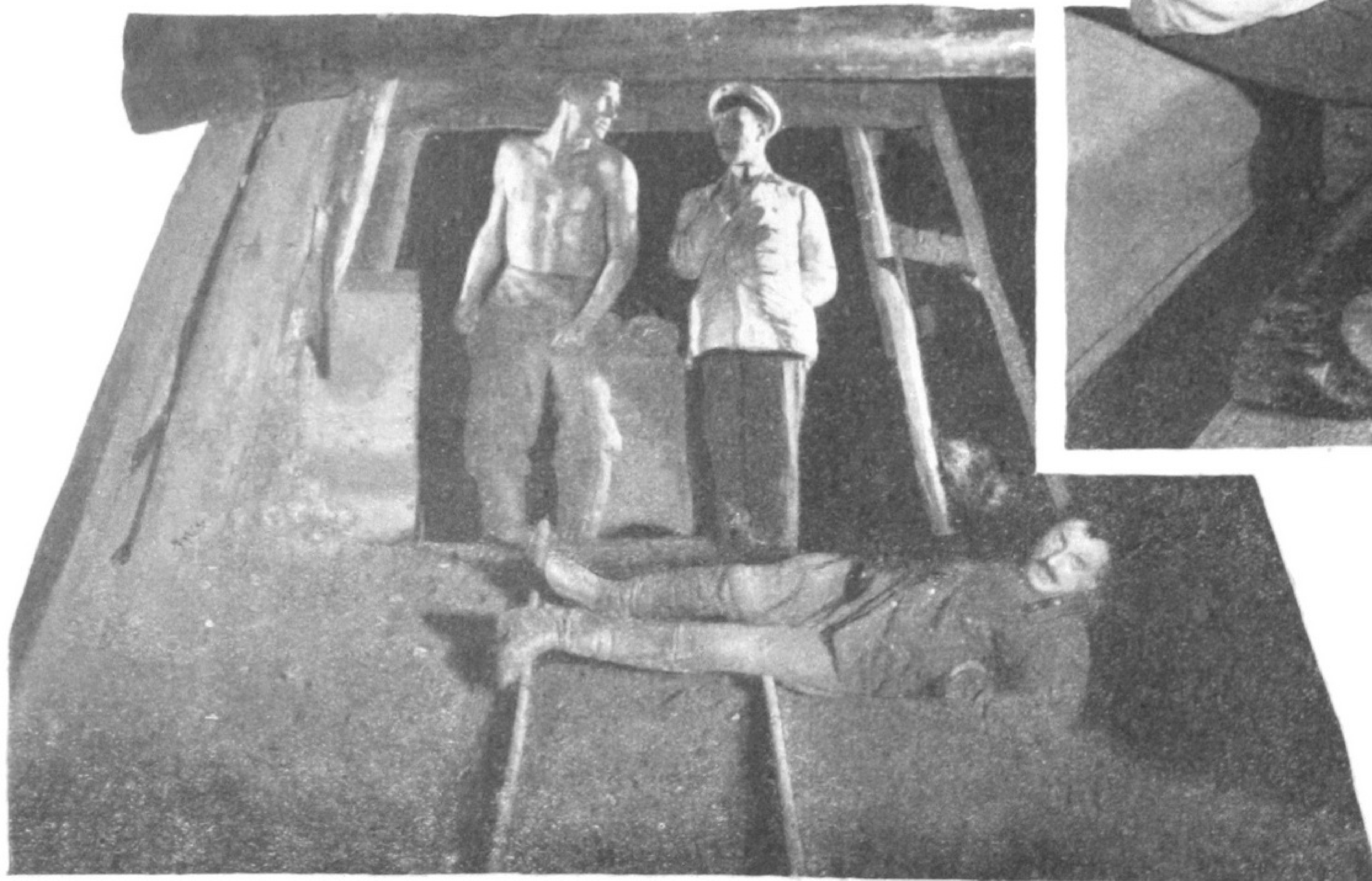
Ми можемо не брати за приклад Донецьких округ, що на кожну з них припадає по 44 екрани, але коли ми візьмемо навіть округи Катеринославського відділу, як щось пересічне, де на кожну округу припадає лише 25 екранів, то й те ми матимемо недорозвинену сітку кіно, не кажучи вже про Одеський та Київський відділи, де припадає на округу у першого відділу по 18 екранів та 21 у другого.

Тут ми щільно підходимо до питання про потребу реорганізації крайових відділів. Але як це зробити? Чи відірвати частину округ у перевантажених відділів і приєднати їх до відділів, що мають лише по 5 округ, або збудувати цілком нові крайові відділи.

Автор цих рядків схиляється за нові відділи. Було-б цілком природньо, коли-б можна було утворити відділи з 4-х—5-ти округ, але беручи на увагу, що це може лягти великим накладним видатком, а крім того бракуватиме потрібної кількости досвідчених робітників, то слід зупинитися на утворенні ще одного або двох відділів, цеб-то разом буде 6—7.

Цю думку й подається на обговорення у двох варіянтах.





«Вибух» — Внизу: робітник Ларіонов мав «невеличке непорозуміння» з штайгером. На крик прибіг інженер. Угорі: на інженірову кватирю прийшла робітниця. Інженір не хоче гаяти часу.

Перший варіянт, що збудований на 6-ти відділах, виглядатиме так:

Утворюється новий один відділ, що складатиметься з 8 округ—4-х відібраних від Київського й 4-х Одеського

відділів, а саме: 1) Коростенська, 2) Житомирська, 3) Шепетівська, 4) Бердичівська, 5) Проскурівська, 6) Кам'янець - Подільська. 7) Винницька, 8) Могилев - Подільська.



«Вибух» — Шахтарі дореволюційного Донбасу

Цей відділ охопить 4.973.300 ч. населення та обслуговуватиме 115 екранів, з центром у м. Бердичові.

Инші відділи матимуть тоді такий вигляд: Київський відділ складатиметься з округ: 1) Київської, 2) Біло - Церковської, 3) Уманської, 4) Черкаської, 5) Чернігівської, 6) Ніжинської, 8) Прилукської, 8) Лубенської, 9) Конотопської та 10) Глухівської (Лубенська округа відходить від Харківського відділу, бо вона ближча до Київа). Відділ охопить 7.419.100 ч. населення та 234 екрани.

Одеський відділ складатиметься з 1) Одеської, 2) АМСРР, 3) Тульчинської, 4) Першотравневої, 5) Никольської, 6) Зінов'ївської, та 7) Херсонської округ. Відділ охопить 4.280.800 ч. населення та 129 екранів.

Харківський відділ складатиметься з 1) Харківської. 2) Куп'янської, 4) Ізюмської, 4) Полтавської, 5) Кременчуцької, 6) Роменської та 7) Сумської округ. Відділ охопть 5.088.000 ч. та 919 екранів.

Катеринославський відділ складатиметься з 1) Катеринославської, 2) Павлоградської, 3) Криворіжської, 4) Запоріжської, 5) Мелітопільської округ. Відділ охопить 2.930.600 ч. та 128 екранів.

Донецький відділ складатиметься 1) Старобільської, 2) Луганської, 3) Артем'івської, 4) Сталинської, 5) Маріупільської округ. Відділ охопить 2.474.000 ч. та 222 екрани.

Хиби цього проєкту полягають у тому, що все-ж Київський відділ ще залишається перевантаженим. Але є ще один маленький вихід:—залишити Харківському відділу Лубни та забрати від нього Кремінчук, тоді в Київському відділі матимемо 9 округ з 6.871.100 ч. населення та 216 екранів.

Позитивні моменти полягають у тому, що за великими відділами, як Київ, Харків, що мають уже добре налагоджені апарати, зберігається велика база для роботи.

Другий варіант передбачає утворення ще одного відділа, цеб-то 7-го, що складатиметься з 5 округ: 2-х з Харківського відділу й 3-х од Київського, а саме: 1) Конотопської, 2) Глухівської, 3) Сумської, 4) Роменської та 5) Ніжинської округ. Цей відділ охопить 2.648.800 ч. населення та 66 екранів. Таким чином ми матимемо, що Київський відділ буде зменшено до 8-ми округ з населенням 5.923.300 ч. та з 215 екранами та Харківський до 5 округ з населенням 9.915.800 ч. та 173 екранами. Від Бердичівського відділа мусить одійти Коростень, тоді в Бердичівському відділі буде 7 округ з населенням 4.476.900 ч. з 114 екранами. Що до Одеського, Катеринославського та Донецького відділів, то вони лишаються без змін.

Позитивні моменти 2-го проєкту полягають у тому, що він утворює невеликі одиниці, що дають можливість поширити та поглибити роботу.

Можуть ще виникнути суперечки що-до Донецького відділу, бо він лишається з найбільшою кількостю екранів: — 222. Але на мою думку, в цьому великої шкоди немає, бо розмір його території менший ніж у Катеринославського відділу.

Я. Соловей



Наша техніка

Важкий і тернистий був шлях розвитку кіно-техніки на Україні. Але сьогодні ми вже доросли до рівня пересічної европейської кіно-виробничої одиниці. Це сталося протягом найближчих двох років. До цього-ж часу говорити про ту, дійсно інвалідну та допотопну «теж техніку», що ми її мали на фабриках, не можна було або без жалю, або без посмішки. Все технічне встаткування на двох фабриках становили два зінсовані патеєвські знимальні апарати, один еклерівський та два збірні копіровальні апарати, і, щоб визначити їхню систему, довелось-би зі всього світу зібрати конгрес виробників таких апаратів. Було ще вісім юпитерів на 15 ампер, але тому, що вони були цілком зінсовані та й електро-енергії не було, їх не вживалося. Що робило ВУФКУ, маючи такі технічні скарби? Воно якось там мишкувало, щось клеїло, щось ремонтувало, але все-таки протягом восьми місяців (з 1-го січня по 1-е серпня 1923 року) видало сім повнометражних фільмів.

Та, нарешті, наважилися—вирішили набути закордоном технічне встаткування. З цього доброго почину ледве не вийшов (а, може, й вийшов) добрячий фарс.

Експедиція ВУФКУ, що виїхала на початку 23 року за-кордон, дуже багато начулася за знимальну апаратуру Дебрі й, вирішивши здивувати радянську, злиденну ще тоді, кінематографію, купила ці апарати. Шість місяців не з'являвся на теренах СРСР цей нещасний Дебрі, певне тому, що такому славетному чужоземцеві треба було влаштувати гідну його зустріч.

«Кіра Кіраліна»—Кіра та Ілля (арт. Кутузов)

Тим часом вся кіно-преса галасувала про колосальні досягнення ВУФКУ, що придбало собі Дебрі. Видано було навіть спеціяльний кіно-журнал, де кілька сторінок присвячувалося Дебрі. Авторитет ВУФКУ злетів па головокрутну височінь. З ВУФКУ влесливо ручкалися і врочисто питали про Дебрі. Склалося таке враження, ніби досить лише Дебрі прибути на Україну, й, мов дощ із неба, посиплються на нас чудові й бездоганні картини.

Нарешті на Ялтинську фабрику він прибув! Розпакували, вийняли і побачили... трухлявого, хворого, паршивенького дідка, нездатного анічогісінько знимати. Трохи підлікували його й поставили написи знимати. Та він навіть на це не здався. Проте авторитету свого не позбувся, бо коли Дебрі відправили до Одеси, то збентежився ввесь Крим: адже вивезли славетного Дебрі, що до нього побожні бабусі вже почали говорити, ніби тільки він рятує Крим од божого гніву та нещасть стихійних. І от коли автор цих рядків разом з директором фабрики ризикнули навідатися до Кримнаркомосу, то спершу всі там були таким нахабним вчинком аж приголомшені, а потім кинулися з криком: «ось ті, що Дебрі вивезли!»—на нас. Загрожували арештом. Довелося багато сил прикласти, щоб переконати їх, що цей славетний Дебрі—пошарпана й побита скринька, здатна лише миші ловити.


«Кіра Кіраліна». - Кіра (арт. Рубіна) та брат її (Б. Крестинський)

Всі вигляди найновішої кіно-апаратури є в цілком достатній кількості на фабриках ВУФКУ, що між ним апаратуру розподілено за таким принципом: дві третини всього одержує Одеса, третину—Ялта. На обох фабриках є 16 знимальних апаратів фірми Дебрі найновішої конструкції, що мають повні комплекти об'єктивів по 8—12 штук до кожного апарату, 6 знимальних апаратів Дебрі та Еклер старої конструкції зо всіма об'єктивами, один апарат Дебрі для загальмованого знимання (240 кадрів на секунду). Таким чином всього є 23 знимальних апарати.

Лабораторна апаратура: 4 копірувальних апарати Дебрі новішої конструкції Мотино, повні автомати й напівавтомати, що можуть пропускати до 800 метрів на годину кожним апаратом. Окрім того є один копірувальний апарат Бельговена та два апарати Вільямсона. Ця апаратура дає змогу протягом робочого дня пропустити до 30.000 метрів. До того ще лабораторії мають: три чистильні машини, дві машини для друкування написів, сім режисерських монтажних апаратів. Літа, пилесмоки та дрібну закордонну апаратуру, як ось годинники—метроміри, градусники то-що.


«Алім»—артист Хайрі в ролі Аліма

Освітлювальна апаратура фірм Вайперта, Ефа та Юпітера є така: два прожектори по 1000 м/м, сім прожекторів по 700 м/м, п'ять прожекторів по 500 м/м, чотирнадцять прожекторів по 330 м/м, десять прожекторів по 250 м/м, шість горішніх ламп трьохфазного току по 120 амп., що звуться павуки, вісім горішніх ламп фотоексцело по 250 ампер, вісімдесят горішніх ламп фотоексцело по 25 амп., дві лампи зоненефект бокові по 120 амп., чотири бокові агрегати девятигорілкові по 150 амп., лампи бокові, ефектні лампи, юпітери то що. Вся освітлювальна апаратура має амперажу 12.154 ампери. І в Одесі, і в Ялті є умформерні електро-станції на фабриках. В Одесі ампераж своєї станції становить 2.500 ампер плюс проста провідка з міської станції, як що це буде потрібно. В Ялті своя електростанція та й ще міська станція дає разом до 2.000 ампер. Оця вся апаратура по своїй силі світла може освітлити під час знимання площу, близьку розмірами до площі Рози Люксембург у Харкові: себ-то 3—4 десятини.

Вся знимальна, лабораторна й освітлювальна апаратура наочно доводить, якими велитенськими кроками ступає наперед українське кіно-виробництво.

Ми маємо міцну і сталу технічну базу, щоб створити високо художній фільм.

П. Нечес



«Вибух»—Петро Ларіонов (арт. Мінін).
Ставив картину режисер Сазонов за сценарієм М. Лядова. Оператор—Верніо-Доровський

Молодший брат кіно—діяпозитив

Значіння всіляких історичних та наукових фільмів—безсумнівне. Німа мова екрану часто-густо зрозуміліша для авдиторії, аніж найдотепніша промова лектора. Бо фільм—це наслідок довгого виробничого процесу, тоді як лекція, що навіть спирається на міцну базу знань, має в собі багато випадкового, перемінного то-що. Не доводиться й балакати про вплив кіно, як вигляду мистецтва. Між иншим фільм сам становить щось „самостійне", розгортаючись навколо певного сюжетного стержня, і не дозволяє жодного словесного втручання, самостійно розгортаючи намічену тему.

І от про діяпозитив можна сказати, що він—це „золота середина". Діяпозитив є не що инше, як розірваний на статичні картини фільм, що йде в динамічному супроводі лекції. Ефект такої лекції, пристосованої до цілої низки окремих моментів, до яких кіно-виробництву зараз і не пристосуватися,—безумовний.

Перед нами стоїть завдання—зважати на курс, який взяли ми тепер що до політико-освітньої роботи в клубі. Ми хочемо втягнуто до клубу дорослого робітника, якого ще не досить, або й зовсім не втягнуто, не зважаючи на те, що активність його значно збільшилася. І ціла низка заходів, що їх вживають, щоб розвязати згадані завдання культроботи, усуває все те, що не може зацікавити робітника, що „приїлося", що носить сліди голого „накачування" та порожньої фразеології. Поряд з цим авдиторія гаразд сприймає те, що є важливе, практично-необхідне, але що й викладене ясно та зрозуміло. Таке сполучення форми та змісту—необхідна умова масової роботи за сучасних умов. Як що в змісті ми уникаємо непотрібних, „загальних" тем, не звязаних з сьогоднішнім днем, то відносно форми ми поки-що належної „революції" не зробили, і часто-густо інтересна тема не досягає своєї мети, бо вона подається в таких нудних формах, що й муха, не то що людина, слухаючи її, засинає. Ось чому більшість культорганів визнали, що діяпозитив може дуже й дуже зарадити виправити оцю „форму". Як що клубна маса йде на кіно-сеанс до свого клубу і бачить там наукову картину, то вона, хоч і має з того велику користь, все-ж трохи розчарована, бо у нас люблять „відпочити" в кіно, посміятися з якої-небудь комедії, або жахнутися з якого-будь трюка; коли-ж клубна маса прийде на лекцію і побачить, яко ілюстративний цікавий засіб демонстрування діяпозитивів, інтерес до лекції буде значно збільшений, лекція досягне певних наслідків. Але справа не тільки в формі,—лекція матиме ще глибший зміст, усякі випадкові моменти в лекціях, що залежать од різноманітности складу лекторських сил, уникатимуться, бо діяпозитиви розроблюватимуться кваліфікованими науковими силами. Маючи все це на увазі, **ВУФКУ** вирішило звернути увагу на діяпозитивно-видавничу роботу, тим більш що при всіх його краєвих відділах є діяпозитивні майстерні, виробничі завдання яких значно полегшуються тим, що вони можуть (бо **ВУФКУ** дуже багато купує за-кордоном сировини) одержати потрібну їм високоякісну сировину за малу ціну, й тим, що низку наукових фільмів, які вироблено за доглядом найкращих наукових сил, можна перевести на діяпозитиви і т. д. Так, наприклад, діяпозитивна майстерня **ВУФКУ** розпочала виріб серії діяпозитивів „Життя та діяльність Тараса Шевченка", таким чином до послуг її є найкращий науково-історичний та художній матеріял. Усі ці моменти є по суті передумовою, щоб протягом найближчого часу налагодити велике діяпозитивне видавництво з периферійними відділами. Це тим більш, що **ВУФКУ** робить високоякісні й найдешевші, не тільки на Україні, але в усьому СРСР, діяпозитиви (чорний діяпозитив—25-30 к. у **ВУФКУ**, инші видавництва—35-40 к. і далеко гірші; розмальований у **ВУФКУ**—55 к., у инших—75-80 к.). Окрім цього **ВУФКУ** за короткий час своєї роботи налагодило звязок з організаціями, що найбільш зацікавлені в розповсюдженні діяпозитивів, які зроблено за їхніми матеріялами. Так, діяпозитивна майстерня Харківського краєвого відділу **ВУФКУ** міцно звязалася з Істпартом і, обслуговуючи його у повсякденній роботі, випустила низку дуже цінних серій з історії партії. 10 серій з комплекту спеціяльно видаються до десятиріччя Жовтневої революції. Ці серії змальовуватимуть Жовтневі бої, горожанську війну, військовий комунізм та шостиріччя НЕП'у. Дуже продуктивний також звязок тої самої мастерні з музеєм ім. Артьома. За допомогою його наукових сил та коштовних експонатів, майстерня видала низку природничих, агрономічних та инших діяпозитивних серій. Нарешті, нещодавно ця майстерня склала генеральну угоду з Управлінням Політосвіти Наркомосу УСРР, за якою вона зобов'язалася виконати ввесь виробничий план комісії по наочним підручникам УПО НКО та розповсюдити їх серед усіх культосвіторганізацій. Щоб виконати цей план, матеріялів вистачить для того, щоб навантажити й инші майстерні в Одесі, Київі то-що.

Такий постійний план Харківського Краєвого Відділу; окрім цього, він готує й періодичні видання, звязані з політичними кампаніями. Так на протязі двох тижнів було видано серію діяпозитивів на тему про соціяльну кризу в Англії (в звязку зі страйком). Серія складалася за редакцією К. В. О. Х. Р. П. С. Усі ці моменти переконують, що тільки тоді зможемо твердо й правильно додержати новий курс масової політико-освітньої роботи, коли заходимося в справі збудування широкого й міцного діяпозитивного виробництва.

Л. Копелев

Вероніка Піро

(Південна пригода)

Це було прекрасної липневої днини.

— Ви фізіономіст, правда? У вас щось артистичне, я зразу помітила. Я знаю, що ви фізіономіст. Ну, скажіть, яке у мене обличчя? Га? — і вона, вхопивши мене за руки, присунулася зовсім близенько.

Я зніяковів. А ви не зніяковіли-б? Уявіть собі, що ви лише п'ять хвилин тому запознайомилися з цією зграбненькою істотою, та ще й на пляжі, та ще й в Одесі, та ще й... Ех! Одне слово — перед тим як прикурити в мене (так почалося знайомство), вона з півгодини роздягалася, поволеньки, байдуженьки, двома пальцями стягаючи комбіне, томно вигинаючись, південно посміхаючись, спокусливо поглядаючи, вибагливо ноги потираючи і т. ин.



Глянь, Альоша! А може-б той?.. Жалко чоловіка...

Отож... Але звідки вона взяла, що я фізіономіст — це тільки вона одна знала.

— Ну, скажіть. Придивіться добре і скажіть.

— Я... ви... у вас обличчя, як лотоси Єгипту! — бовкнув я, хоча в Єгипті ніколи не був і справжніх лотосів не бачив.

— Та ні. Це я сама добре знаю. А я про те, чи говорить що-небудь моє обличчя, чи виразне, чи рухливе?.. Ну, ось...

І вона:

... Очі великі, спокійні, холодні, вуста хоч і дуже карміновi, але теж холодні, ніс, вуха, брови — усе пойнялося таким морозом, що я мимоволі здрігнувся і заклацав зубами.

... Очі звузилися, губи стиснулися, ніздрі роздулися, руки мов крила, почали підійматися д'горі, пальці мов кігті, ось-ось ухопити, розкривавити, розшматувати... Хижий вампір насувався на мене, і я чув, як хтось збоку уже співчував:

— Глянь, Альоша! А може-б той?.. Жалко-ж чоловіка...



...вона роздягалася з пів години...

— Брось, Ваня. Мабуть — аліменти.

... Очі молитовно закотилися, чоло прорізали жорстокі брижі, глибокий відчай скривив уста. Раптом, сплеснувши долонями, вона упала мені на груди, і плечі її затримтіли в спазмах.

— Ага!.. Я-ж казав тобі, Ваня... Діло дрянь...—Вона поволеньки повернулася, струнко витяглася, дригнувши станом, а потім, мов та гадюка, звиваючись, почала розплющувати очі. Її обличчя розцвіло в щасливій посмішці, посмішка перейшла в сміх, сміх в регіт. Вона вже реготала, пацаючи ногами, реготала на весь беріг, нестримно, до сліз, до гикавки...

— Ваня, ходім краще зсюдова...

Раптом сміх обірвався. Важко дихаючи, вона закурила, сплюнула і, задьористо хитнувши головою, рішуче повернулася до мене:

— Ну, як?

— Що?

— Як, питаю?

— Та по мойому—здорово. Єй-бо, здорово!

— А правда? От бачте. А вони ще сумніваються... Чуєте, сумніваються? Ах, профани, ах, міщани! Вони лише жінок своїх та знайомих визнають за артистів. Але — нічого! Треба тільки мати силу волі. Я все одно свого доб'юся, я їм докажу!

— Кому?

— Кінофабриці. Нашій кінофабриці. Мені ще тільки треба в трюках попрактикуватися. Я вже плаваю, бігаю, умію колесом ходити, умію міміку представляти і взагалі нічого не боюся. Нічого!.. Кіноартист повинен бути відважним, сильним!.. Ось приїде з Харкова один мій знайомий, родич Івана Семеновича, а в Івана Семеновича двоюродна сестра фліртує з Кусючкиним, а Кусючкин буває в тому домі, де буває оператор... Розумієте? Я все одно свого доб'юся, я готова умерти за кіно-мистецтво!.. Я!.. А скажіть, хороше ім'я для екрану... Вероніка Піро?

— Гм... да... так би мовити...

— Це - моє артистичне ім'я. Справжнє моє ім'я — Варя Пірожкина. Але Варя, Варвара—це якось по міщанському, а Вероніка — тут щось екзотичне, принадне і нагадує квітку. Правда?... А Піро — тут щось европейське, шляхетне і в той же час енергійне, рішуче, імпозантне... Правда-ж?..

— Вечерніє Ізвестія! Откритіє под Одесой города с усатимі насельнікамі! Кавказ охвачен землетрясеніем! Ростов заліт ураганом!.. Ей, кому, кому? Вечерніє!..

Була 4 година дня, але я купив у хлопчика «Вечерніє».

Вороніка Піро вхопилася за останню сторінку і через кільки хвилин, радісно скрикнувши: «Ой, яка цікава!.. Бр-р-р!..» — дала мені прочитати: — це була реклама на «Трипільську Трагедію».

Не віріте? Розшукайте... «Вечерние Известия» з 1/VII—26 р. під № 937 і сами прочитайте.

— Ваша адреса? — спитала мене Вероніка Піро. Я сказав. Вона назвала свою.

— Так значить сьогодні їдемо! Чуєте? — це було сказано так упевнено, що я не наважувався відмовитись, а до того ще хотілося самому перевірити свої нерви.

Витримаю, чи ні?

. . . .

Це було прекрасного липневого вечора. Вероніка Піро скваплико виш цокувала каблучками, а я підтюпцем біг за нею. Ми поспішали, бо запізнилися.

Але перед самим кіно я збавив кроку і мимоволі здрігнувся: величезна юрба з неймовірним завзаттям брала приступом будинок, а звідти від часу до часу виносили нежнвих людей і тут же на хіднику клали їх рядочком, як у трупарні. Хтось вибіг з відром і, розгойдавши його, жбурнув водою через ввесь непритомний ряд. Ніхто з мерців не ворухнувся. Побігли за другим відром.

— Що це? — спитав я у натовпі.

— От смешняк! Він не розуміє! Це-ж ті, що не видержують, нервенні...

— Ну, ходім, ходім! Швидче! — обома руками схопила мене Вероніка Піро.

— Куди? Ні, я не піду.

— Ая я-яй! А ще мужчина називається! Ну, швидше! допоможіть мені!

Не пам'ятаю, як я опинився в середині юрби. Довкола клекотіло, мов у котлі. Хтось верещав, хтось віддавши себе на волю стихії, безнадійно й гірко плакав, хтось збитий під ноги, закленав на бога помилувати молоде життя.

— От де практика для трюків! — радісно скрикнула Вероніка Піро, — а-ну підсадіть мене на цей карниз!

— Та ви ж упадете?

— Що? Я упаду? А сила волі? Кіноартист повинен усе вміти й нічого не боятися!.. Ну-бо, чого рота роззявили?

Обличчя її стало, немов у хижака. Не чекаючи, вона вискочила мені на плечі, ухопилася за ринву, і ставши на карнизі, гукнула:

— Лізьте сюди! Та швидше! Ото ворона!

Мене стиснули так, що нічим було вже дихати. Голова йшла ходором. Рятуючись, я сперся на чиюсь руку, що тим часом заволоділа моїм гаманцем, і поліз до ринви. Звідци лишалося до дверей саженів зо два, але дістатися було неможливо.

— Лізьмо на дах, — запропонувала моя супутниця, блиснувши роз'ятреними очима.

— О, ні. Я собі тут трошки спочину і якось піду назад.

— Назад? Ех, зрадник! Невже ви мене покинете?

Я розумів, що кидати її в такому трансі справді не можна. Але як її призвести до нормального стану? Чи-ж послухає?

— Еврiка! — раптом крикнула вона, за мною! Allo — і розмахуючи руками, сміливо пішли по головах натовпу.

Вероніка! Піро! — я хотів був ухопити її за спідницю, але ринва трiснула і, втративши рівноповагу, я провалився у темне небуття..

. . . .

Це було прекрасної липневої ночи.

В голові у мене гуло, як з жорстокого похмілля, а коли я спробував повернутися, усе тіло болісно занило. «О боже», хотів я сказати, а вийшло: «о босе» — і я зрозумів, що менi бракує кількох зубів.

— Ви вже? — почув я репліку над собою.

Це була Вероніка Піро. О, як ненавидів її! Як я ненавидів самого себе!

— Ви вже? Так вставайте й ходімо.

— Що?

— Ходімо картину додивитися.

Гражданка, — промовив я, ледве повертаючи язика й вгамовуючи злість, — гражданочка, ідіть ви собі знаєте куди?.

— От чудак! І як вам не соромно? Сами-ж винні Треба було відразу до дверей, а то — взяв та й упав...

— Товаришко Вероніко, ідіть собі, щоб я вас і не бачив.

— Ні, я не піду. Ще встигнемо не третій сеанс.

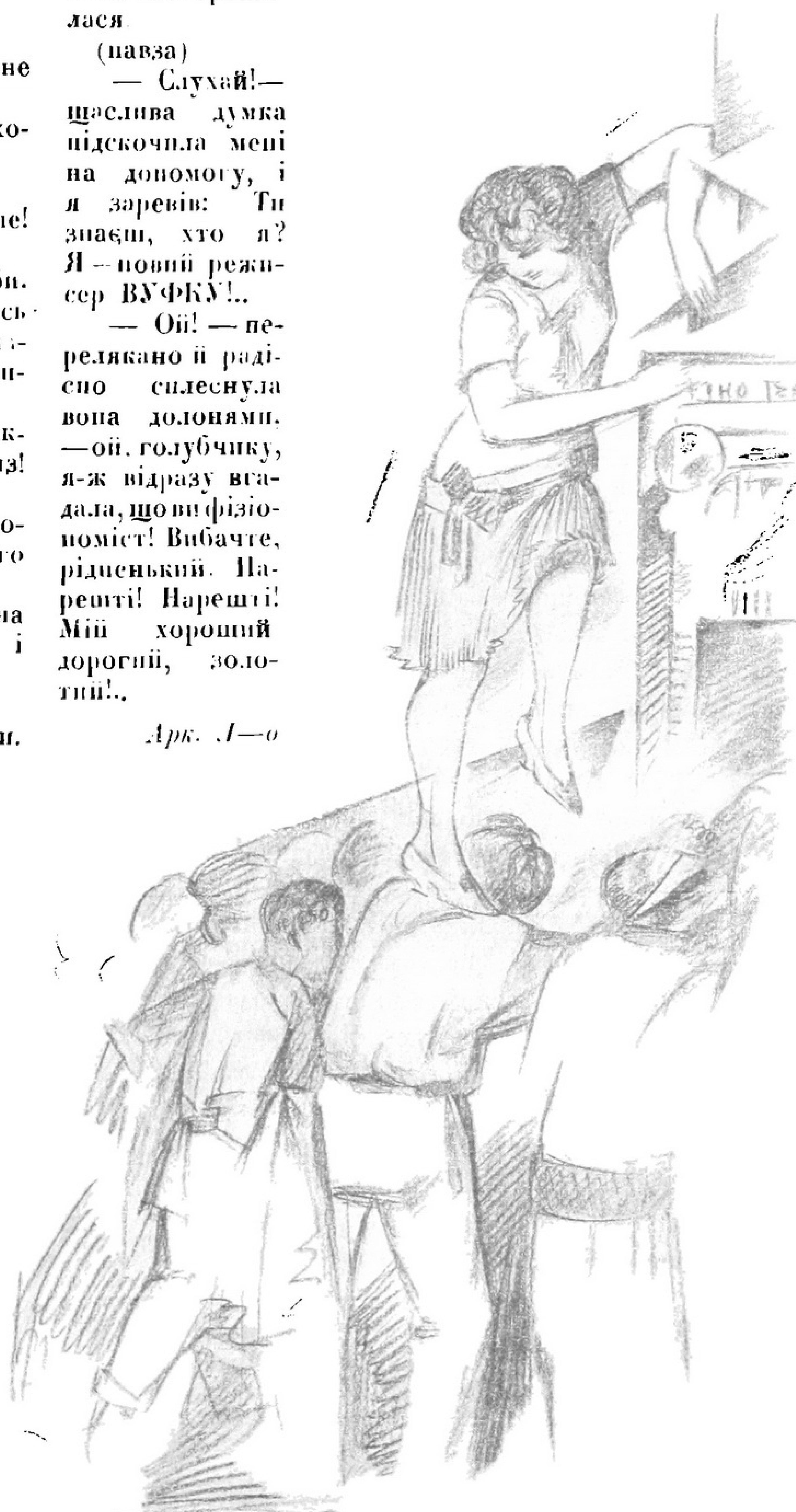
— Слухай, ти! — пересилюючи біль, підвівся я на лікоть. Мабуть, вираз мого обличчя був дуже страшний, бо вона насторожилася

(павза)

— Слухай! — щаслива думка підскочила мені на допомогу, і я заревів: Ти знаєш, хто я? Я — новий режисер ВУФКУ!..

— Ой! — перелякано й радісно сплеснула вона долонями. — ой, голубчику, я-ж відразу вгадала, що ви фізіономіст! Вибачте, рідненький. Нарешті! Нарешті! Мій хороший дорогий, золотий!..

Арк. Л—о



Лізьте сюди! Та швидше! Ото ворона!..



Георгій Орлов

„Кіра Кіраліна“

На Ялтинській кіно-фабриці в оточенні чудової природи, де унизу плюскає і міниться веселковими фарбами і сліпучо виблискує море, а скрізь, куди не глянеш прекрасні південні краєвиди, що-дня з ранку до вечора пересувається з місця на місце з'йомочна группа, що відшуковує потрібні місця для з'йомки, такої ж цікавої, як і тутешня природа, картини «Кіра Кіраліна».

Тишу та велич природи часто прорізає голос режисера, хурчання з'йомочного апарата або веселі крики артистів.

Гаряче сонце, що сліпучо сяє цілий день допомагає робітникам кіно. Хоч і спека і гаряче, але роботу зроблено і зроблено добре, бо сонце і світло це перші приятелі кінематографії.

День минув і вже кілька кадрів зафіксовано на плівці. І дні минають в роботі непомітно, як і на екрані кіно.

«Кіра Кіраліна»—велика художня картина, зміст якої уперше хвилюватиме авдиторії кіно-театрів своєю незвичайністю та небуденністю.

Яскрава доля жінки швидко пробігатиме на екрані і захоплюватиме глядача своїми ситуаціями та несподіваними пригодами.

«Кіра Кіраліна»—художній фільм за відомим романом Панаїта Істраті тієї ж назви. Це буде здається перший фільм, що змальовує багате біографією життя жінки.

Ставить фільм відомий режисер Глаголін, що раніш працював у театрі. Останній час Глаголін працював у Харківському Державному драматичному театрі ім. Франка. В цьому ж театрі він поставив свою відому п'єсу «Моб»—за Синклером.

Режисер: Б. Глаголін
Оператор: Фаркаш



ВИРОБНИЦТВО

КІРА КІРАЛІНА

а повістю панаїті істраті

сценарис
пи: валер
ька та
лєський

...лтинськоїкіно-
...фабрики вуфку



В головній ролі автор сценарія «Кіра Кіраліна» артистка театра ім. Франка. — Валерська.

Її чудова гра теж відома багатьом аматорам театру, та відзначена критикою.

Знімав картину відомий німецький оператор, що недавно прибув з Німеччини — Фаркаш.

У головних ролях, крім арт. Валерської, знімаються артисти: Рубіна, Ватуля та народній артист Криму — Хайрі, який вже здобув собі славу видатного кіно-артиста у фільмі «Алім» — що теж ставився на Ялтинській кіно-фабриці.

З'йомка картини швидко посувається вперед і незабаром буде закінчена.

П. Сухоребров.

Жертви кіно.

Трагічний фельєтон.

Жертви кіно, це
— сценаристи.
Але від їхнього сценаризму страдають насамперед
— редактори
і деякі відповідальні робітники.



...Як ми писали, то це вже таємниця нашої творчости

Бо сценаризм набув форм загальної епідемії.

На сценаризм хворіють люди, що з самого народження і волі не мають, і жагу легкого зиску велику плекають.

———

Ось чому Гнат Ондрієвич, для конспірації назвемо його Сілаковим, з своєї власної волі теж заробився сценаристом

А сталося це так:

(передано його сповідь достотно)

— „Працював я в відкомгоспі. В „комунальних послугах". Одержував десять червінців. І було добре. Але якось і десь випадково підслухав я розмову двох дивних типів: вони вмовлялися разом писати сценарії для кіно і сказали, нібито між иншим.



...Ідем до бухгалтерії. А народу там!

-- В два моменти одержимо пятьсот авансу, а як кінчемо—ще стільки-ж

До того, як я це почув,—знав один лише спосіб скоро розбагатіти: вкрасти гроші казьонні, або-ж по-простому ограбувати когось. Виявилося, що є ще один спосіб: написати сценарій. А головне—жодної небезпеки: під суд не віддають. Навпаки навіть.

І вирішів я стати сценаристом

Купив чорнила, ручку з пером та паперу.

Пішов до кіно-організації. Там в коридорі я стрів ще такого, як сам, себ-то такого, що, вибачте за одвертість, за все своє життя був два рази в театрі (і то на опереті) та кілька разів у кіно на якійся чи то „Індійській", чи то „Аравійській домовині".

Умовилися писати вкупі.

Правда, сто червінців доведеться по-половині поділити, але за то воно якось вірніше буде.

Мій новий компаньйон був на вигляд тихенький і сумирний. В пенсне. І навіть з портфелем. Хто міг-би подумати..

Проте, це згодом.

Він мені казав:

— Я вже сімнадцять сценаріїв написав.

Що я мав робити, як не повідомити його, ніби й сам двадцять пять написав.

Тільки ось на яку тему писати ані він мені, ані я йому нічогісенько не сказав. Бо, вибачте за одвертість, обидва цього не знали

Ідем до бухгалтерії. А народу там!..

Не менше, як двадцять чоловік. Рахують, підраховують.

— От,—думаю—жулики... Удають, ніби служать, а сами сценаріями займаються, мільйоні гарбають, добре, що з редакторами знайомі.



Пішли ми до головного редактора

Але ось що трапилося далі.

Пішли ми до головного редактора. Так і так, кажемо, можемо ущасливити вас, написати сценарій на тему...

А редактор, хоч-би просто, чесно послав нас до чорта, так ні-ж! Посміхнувся...

— Дуже цікаво - каже,—принесіть ваш сценарій.

Сіли ми за роботу.

Чорнило і папер єсть,—думаю—а більше-ж для сценарія й не треба.

Жінку та дітей я відправив на дачу. Аванс взяв у рахунок утримання. І пішли писати.

Як ми писали, то це вже таємниця нашої творчости. А коли написали, понесли до редактора.

— Можемо одержати пятьсот карбованців авансу?—питає мій компаньйон.

— Ні,—спокійно відповідає редактор

—Чому?

— У вас тут немає кадрів.

Ми подивилися один на одного Про кадри-то ми й забули.

— Вибачте -- кажу—вдома забув кадри. Зараз принесу.

А сам хутчій до курьєра правління:

— Товаришок, рідненький, рятуй: чи нема в тебе хоч яких кадрів? Слово чести поверну.

Довго й я й мій компаньйон з оцим курьєром марудилися. Спасибі машинистці, змилувалася, з'ясувала нам, що ці кадри прокляті значать.

Через два тижні принесли ми сценарій з кадрами.

Бігаючи що-дня до правління, ми про багато чого довідалися. Так що прийшли до редактора вже не такими дурнями, як вперше.

— Нате, — кажемо:—з кадрами.

Подивився. Взяв.

Ми знову своєї:

— Дайте пятьсот авансу. Не дурно ж на вас працюватимем.

Редактор навіть не відповів. Та гаразд!

Зачекаємо на рецензію.

Через місяць щоденного мандрування до правління ми нарешті одержали рецензію — сценарій треба виправити.

— Кажіть, що виправляти,—заметушився я:—для нас це дурниця.



...Випадко підслухав я розмову двох дивних типів

Редактор сказав:

—Ідеології немає у вас.

— Відразу-ж вставимо.

-- Сюжету замало.

— Додамо.

— І взагалі — спокійно додав редактор:—вам доведеться ввесь сценарій переробити

Це вже гіпше. А головне, гевал, авансу не дав

Знову сіли працювати. Взяли собі до кумпанії ще одного. Він, бачите, з редактором ручкався і казав йому „ти".

Почали втрьох переробляти.

Сидимо тиждень. Сидимо чотирі. Все кадруємо наш сценарій.

Кінчили. Й сами дивуємося, скільки-ж то цієї самої ідеології, сюжетів і всього, що редактор вимагав, ми туди напхали.

Одним словом через місяць приносимо. А за цей місяць ми так зо всіма співробітниками потоваришували, що казали їм усім „ти". Вони нам також.

Не один раз ми й до касира заходили побалакати.

— А якими червінцями ви нам нашу сотню платитимете?

— Добрими,—каже:—радянськими.

— А чи по одному, чи по пяти, чи ще більшими?—питаємо.

— Та вже як доведеться.

І ми, задоволені її раді з рожевих перспектив, пішли вганяти в трясцю пом'а головного редактора.

А тим часом жінка з дітьми втікла. З посади зовсім усунули. З кватири вигнали.

Голодаю. Під парканом сижу.

І тільки вдень від 9 до 4-ої, в кіно-організації вештаюся. На рецензії чекаю.



...Голодаю. Під парканом сижу

Рівно через три місяці маємо відповідь:

— Ідеології не витримано... (Та скільки-ж часу її треба витримувати?! І так уже з півроку з нею мучимося).

Потім:

-- Кадри дуже важкі... (Але-ж писати легкі кадри за сто червінців можуть лише шахраї!!).

І нарешті:

—- Весь сценарій взагалі треба знову переробити.

Френч



...Весь сценарій взагалі треба знову переробити



Робітникам Української Кінематографії
Мої найкращі побажання
Мері Пікфорд 1926 —



Нові відділи ВУФКУ

Нарада робітників ВУФКУ, що відбулася в серпні цього року, ухвалила відкрити ще два відділи ВУФКУ в Ніжині та Винниці. Ніжинський відділ об'єднує округи: Ніжинську, Роменську, Прилукську, Конотопську, Чернигівську, Новгород-Сіверську, Винницький відділ об'єднує — Винницьку, Кам'янець-Подільську, Проскурівську, Тульчинську, Могилев-Подольську, Шепетівську, та Бердичівську.

Ухвала Держплану

Держплан заслухавши доклад про роботу ВУФКУ, що-до 110 кінотеатрів, які належали ВУФКУ по червень 1926 р., ухвалив залишити знову їх ВУФКУ і далі.

«Гамбург»

У вересні випускається в прокат велика соціяльна драма „Гамбург" (Гамбурзьке повстання 1923 року). Режисер Балюзек, фотографія Рона, художник Байзенгерца Сценарій. Ю. Яновського і Шрайбер за твором Лариси Рейснер „Гамбург на барикадах". У головних ролях артисти: Горін, Западная, Спранце, Замічковський.

«Спартак»

Закінчено постановку картини „Спартак", що малює повстання рабів у Римі під керовництвом гладіятора Спартака. Ставив режисер Мухсін-Бей. Знімав оператор Гольдт. Архітектурно-художнє оформлення худ. Байзенгерц. Історичною частиною постановки керував знавець римської історії акад. Варнеке. Сценарій написали Гео Шкурупій та М. Гальперін. Головні ролі виконували артисти: Дейнар, Ляров, Бродська, Лісовицька, Назарова, Шелестов, Козенко, Шклярський, Симонов, Мінін, Мерлатті.

«Вибух»

Закінчено постановку картини „Вибух". Фільм малює побут донецьких шахтярів напередодні революції. Натурні з'йомки робилися в Донбасі. Картину ставив режисер Сазонов, знімав оператор Вериго-Доровський, сценарій М. Лядова. У головних ролях артисти: Бретан, Мінін, Загорський.

«Вася реформатор»

Закінчено постановку комедії-гротеск „Вася реформатор". Головну ролю в комедії виконує хлопчик Вася Людвинський, що викриває потворні вияви нашого побуту. Картину ставив режисер Лопатинський. Оператор Рона.

«П. К. П.»

Незабаром випускається в прокат по екранах України останній випуск Одеської фабрики фільм „П. К. П.", що змальовує боротьбу українських робітників та селян з петлюрівським та польським панством. Картину ставив режисер Лундін та Стабовий. Оператор Гольдт.

«Алім»

Закінчено постановку картини „Алім" з часів боротьби кримських татар за своє національне відродження. На громадських переглядах ця картина, завдяки своїй історичній витриманості та художності здобула великого поспіху. Картину ставив режисер Тасін, знімав оператор Лемке, в головній ролі арт. Хайрі.

«Тарас Трясило»

Постановка великого історичного фільму „Тарас Трясило" відбувається прискореним темпом. З'йомочна група на чолі з режисером Чардиніним від'їжджала, щоб робити натурні з'йомки на Київщину. Сценарій написав В. Радиш, художньо - архітектурне оформлення проф. Кричевського. В головних ролях артисти: Бучма, Ужвій, Замічковський.

«Тіні Бельведера»

Закінчується постановка фільму з сучасного польського життя „Тіні Бельведера" за сценарієм Золіна, режисер Анощенко, оператор Лемке.

«Провокатор»

Закінчується постановка картини „Провокатор", що змальовує життя революціонерів за царату. Сценарій ставить режисер Турін, оператор Бельський. Сценарій Досвітнього. У головних ролях арт. Додонова, Кутузов, Панов.

«Беня Крик»

Режисер Вільнер приступив до постановки картини з побуту Одеського предмістя Молдаванки під назвою „Беня Крик" за сценарієм Бабеля. Оператор Калюжний. У головних ролях: Брайнін, Мінін, Крамов-Астаф'єв.

Нові режисери

На Одеську кіно-фабрику запрошено нових режисерів: Вільнер, що раніш працював у Московському драм-театрі кол. Корш, Охлопков, що працював режисером в театрі Мейєрхольда, та Марко Терещенко, керовник театра ім. Гн. Михайличенка.

«Мандрівні зорі»

Наближається до кінця постановки художнього кіно-роману „Мандрівні зорі", за романом Шолом-Алейхема. Сценарій Бабеля. Ставить режисер Гричер-Чериковер, помреж Геллер, оператор Вериго-Доровський. У головних ролях: Ляров, Тор, Дубравін.

«Неможна»

Приступлено до постановки першого на Одеській кіно-фабриці камерного психологічного фільму „Неможна" за сценарієм Гуревича та Л. Каплан. Ставить режисер Кордюм, помреж Шуманов, оператор Дробін.

«Митя».

Велику кіно-комедію „Митя" за сценарієм драматурга Ердмана розпочато ставити. Основне завдання картини: висміювання потворних форм нашого побуту, на тлі провинціяльного життя. Ставить і грає в головній ролі видатний робітник театра Мейєрхольда – Охлопков, оператор Гольдт.

Нові актори

До Ялтинської фабрики запрошено нових акторів: Кутузов, що знімався в картині „Хрест та мавзер", Варецька—артистка театра ім. Франка та відомий кіно-актор—Панов.

Над якими сценаріями працюють сценаристи та письменники.

Семенко. „Чорна рада" за твором Куліша.
Ковальчук. „Панські корчи".
Лядов. „Муть".
Полонник. „Дорогою ціною" за твором Коцюбинського.
Дм. Петровський. „Лицарі першої комуни".
Панченко та Хоткевич. „Вітер зі сходу".
Довженко. „Герої" (комедійний).
Фінінберг. „Республика 13-ти".
Дніпровський. „Любов і дим".
Лазурін. „Три дні".
Вороний. „Захар Беркут" за оповіданням Франка.
Копиленко. „Кармелюк".
Загул і Ярошенко. „Слово о полку Ігоря".
Панченко та Багалій. „Мазепа".
Яновський. „Фата Моргана".
Сосюра. „Махно".

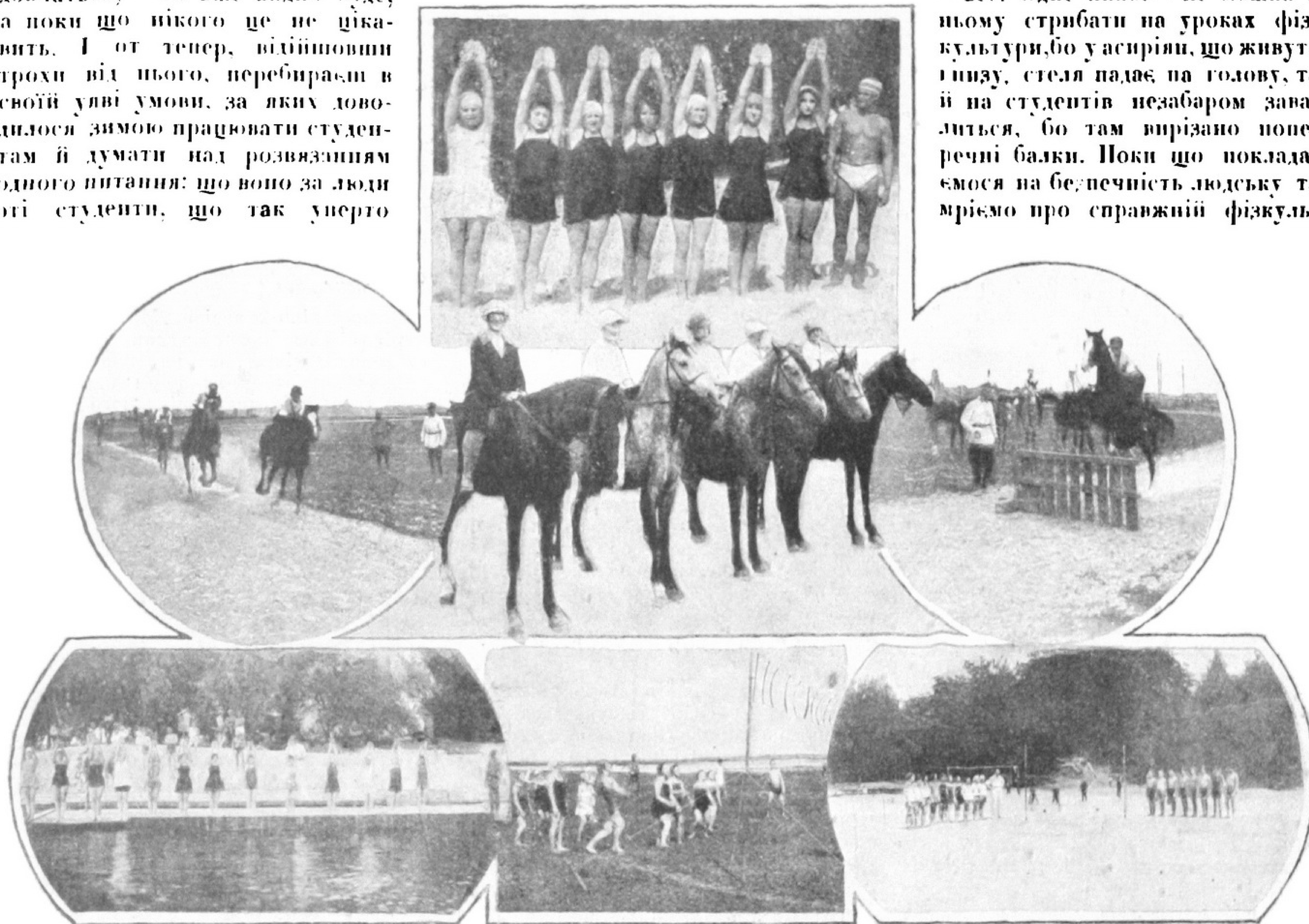
Кіно - обслуговування військових частин.

Праця по обслуговуванню військових частин Правобережжя правадиться уповноваженим кіно-бюро ВУВО по Київському району. Військові частини кінофіковано майже на 100%. Майже всі картини радянського виробництва. Відвідування збільшується що місяця, за це свідчать такі цифри: за квітень було пропущено 50 тисяч червоноармійців, за травень 65, а за червень 150 тисяч чоловіка.

Поруч з цим треба відзначити й ту велику роботу, що її проробило ВУФКУ що-до постачання військових частин УВО за 1926 рік.

Кіно-фак у Києві

У Києві на вулиці Леніна в поганенькому будиночкові існує вже не малий час Театральний Технікум з факультетами драми й кіно. І ніде тобі, ні в одному журналі не довелося побачити, щоб хтось про нього сказав добре чи погане слово. Так собі вчаться там студенти, а до чого вони довчаться, — то вже видно буде, а поки що нікого це не цікавить. І от тепер, відійшовши трохи від нього, перебираєш в своїй уяві умови, за яких доводилося зимою працювати студентам й думати над розвязанням одного питання: що воно за люди оті студенти, що так уперто



Спортивні вправи учнів Київського кіно-факу

працюють і навіть захоплюються роботою. З чого вони? Мабуть не такі, як всі. Здається нема нічого відрадного в перспективі, крім надій на щастя, а все таки не кидають, а якось перемагають всі перешкоди, не помічають тих неможливих умов роботи: будиночок маленький, 10 звичайних кімнат, кімнати не окремі, а сполучаються дверима, є проходні. Через двері чути: коли в одній ритмика, то в суміжній кімнаті не можна читати політекономії або літератури. От і комбінуй щоб усі 270 студентів розміститися й в проходних і не в проходних, щоб одні одним своєю роботою не заважали. А зал, так званий для фізкультури зал, не зал, а велика кімната; він тут за все: навіть в ньому провадяться лекції фізкультури, танку, ритму, там ми і свої сценарії здаємо, там провадимо збори, клубні вечори — одне слово — все. Одне лихо, — не можна в ньому стрибати на уроках фізкультури, бо у асиріян, що живуть внизу, стеля падає на голову, та й на студентів незабаром завалиться, бо там вирізано поперечні балки. Поки що покладаємося на безпечність людську та мріємо про справжній фізкультурний зал. З усім цим ми миримось, а от з одним не можемо, — це непогодженість нашої академпраці з кіновиробництвом. Поки-що працюємо в галузі «чистого» мистецтва. Якось дивно. Кіно - державне, технікум теж державний — це наче-б то ясно, а от коли справа дійде до практики, то тут уж не розбереш. Ми, як незаконні діти, боїмося сказати про себе, боїмося сказати, що й нам, так як і всім, потрібні свої теоретичні знання вдосконалювати практикою.

О. К.

Видатні кіно-режисери

СЕСИЛЬ ДЕ-МІЛЬ. Народився у Ашвіллі (Франція). Тепер він головний режисер фірми „Парамоунт-Пікчерс-Компані“ у Голівуді (Америка). До роботи в кіно він був драматичним актором, у 1911 році разом с Джессі Ласкі організував величезне ательє під фірмою „Фамус-Плеєрс Ласкі Корпорейшен“ Сесиль де-Міль поставив майже п'ятьдесят картин. З його останіх постановок: „Десять заповідів“, „Рай дурнів“ „Ураган“ „Відламки руїни“.



Режисер Сесиль-де-Міль (шарж)



Режисер Давид Гріфітт (шарж)

ДАВИД ГРІФІТТ. Народився в 1880 році у м. Легранже, був видатний драматичний актор. В 1906 році перейшов до кіно. Як актор та режисер, він поставив низку великих картин, що здобули йому слави найбільшого в світі режисера. Його останні постановки: „Нетерпимість“, „Америка“, „Дві сирітки“, „Зламана Лілея“ та инші.

Тепер він працює у фірмі „Фамус-Плеєрс-Корпорейшен“ в Америці.



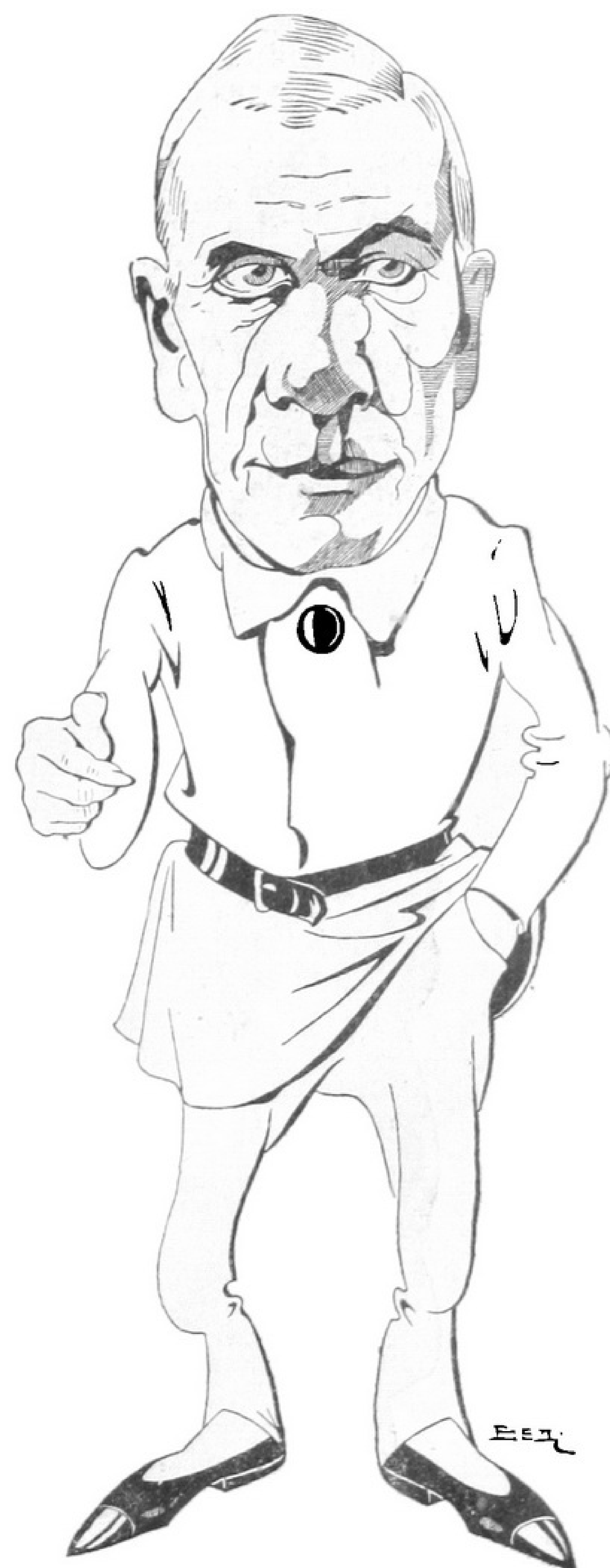
Режисер Ернст Любіч (шарж)

ЕРНСТ ЛЮБІЧ. Народився у Берліні (у Немеччині) дуже талановитий драматичний актор, працював у театрі Макса Рейнгардта у Берліні, з 1913 року перейшов до кіно як актор, а з 1914 року почав постановки низки фільмів з участю найкращих славетніх акторів. У СРСР відома його постановка „Жінка Фараона“, „М-м Дюбарі“, „Розита“ з участю Мері Пікфорд та дуже багато инших картин, що пройшли у наших театрах.

П. І. ЧАРДИНІН — нещодавно відсвяткував 20-річний ювілей своєї кіноробoти.

Народився 1874 р. Родом з селян Пензінської губерні з села Нікольське. 1906 р. почав перший у Росії знімати кіно-картини. До 1916 р. Чардинін працював у фірмі Ханжонков, а потім, разом з Харитоновим заснував нову фірму, - збудував в Москві фабрику. У 1918 р. збудувавши ател'є в Одесі, що воно існує ій досі. Першу революційну картину „1881 рік“ (Софія Перовська) поставив у 1917 р. З його багатьох постановок найбільш видатні „Укразія“ та „Тарас Шевченко“.

Ир. С—ов



Режисер П. Чардинін (шарж)

Не робіть дурниць

В суботу 17 липня пішла по Москві чутка про приїзд Дугласа Фербенкса та Мері Пікфорд. Всі, що почули про це, кинулися на вокзал. Зустрічали, кричали ура, але вони не приїхали.

У неділю 19 липня теж зустрічали, але вони знову не приїхали.

Але у вівторок 20 липня „року божого“ 1926 вони зволіли прибути. В спеціяльному вагоні-салоні, з братом, жінкою брата, секретарем і тренером.



Самовидці оповідали, що по всіх проміжних станціях їх зустрічали невеличкі гуртки молодих дівчат. Нечисленність з'ясовувалася, певне, тим, що населення нічого про це не знало... В Можайському їх зустріли представники Держтехнікуму кінематографії. Ці молоді поклонники, озброєні уповноваженнями ДТК, знайомилися з Мері, при чому один із них, простягаючи руку, навіть назвав себе: „Член правління“. Коли їй переклали значіння цих двох слів, вона зацікавилася, чи дуже велике й значне становище цієї людини.

Перекладачі, зніяковівши, мовчали.

Очевидно цей „член правління“ та його товариші мали багато американських звичок. Вони, наприклад, були непоголені, і вважали за неможливе у такому вигляді познайомитися з міс Мері. Вони склали до начальника міліції відношення, прохаючи дозволити парикмахерам почати працювати раніш за встановлені 10 годин ранку. Мовляв, не встигнемо.

Москва вирішила не пасти задніх, бути такою-ж гостинною, як Лондон, де зустрічати гостей вилітали аеропляни, і робилося тому в нас все, як в „культурних країнах“.

Всіх кіно-операторів було мобілізовано. Всі фотографи приготувалися. Куховарка моїх сусідів оповідала, що її господар, Іван Абрамович, наказав покоївці розшукати за всяку ціну старий фото-апарат, витерти його й купити в сусідній крамниці платівок. „Я,—каже—теж поїду їх знимати. Це, каже, обов'язок кожного „свідомого громадянина“.

На вокзал вибиралися цілими родинами, житлотовариствами та кварталами.

На вокзалі старанно душили один одного. Потім намагалися не дозволити гостям вийти з вагону. А коли героїня „з чорного ходу“ спробувала вийти з чорного ходу, то її підхопили на руки й ледве-ледве не розчавили. А королю стрибків довелося рятувати захекану міс і прикласти до практики все своє вміння. Здається тоді вперше кіно-мистецтво стало мистецтвом прикладним.



.. потім намагалися не дозволити гостям вийти з вагону.

Всі, хто не влаштувався в районі вокзалу, стояли тлумом біля готелю „Савой“ і вишикувалися шерегами на Тверській. Автомобіль з гостями рухався так, як рухався, певне, перший автомобіль у світі.

І всі помітили, що Дуглас досить балакучий. Дуглас сказав, що найбільшого в кіно досяг Чаплін.

Він каже, що Чаплін символізує націю.

Він каже, що Чаплін не любить щасливих кінців.

Дуглас вважає за кращих режисерів Америки Чапліна, Любіча та Строкгейма. Він каже, що не мав жодних стосунків з фашистськими організаціями Европи. Він каже, що англійське кіно краще за французьке і що взагалі европейські актори кращі за американських. Він дуже різко засуджує европейську цензуру.

За кращі европейські фільми він вважає (окрім „Потьомкіна“) „Варьєте“, „Нібелунги“, „Остання людина“, „Генрих VIII“ та кілька італійських.

Він казав, що росіяни так звикли до доброї гри своїх акторів, що цілком не помічають її цінности.

Він казав, що приїхав учитися в Ейзенштейна. В-осени він починає зниматися вперше разом з Мері в одній картині. Сценарій пише сам.

До всього вищенаведеного Мері цілком приєднується.

Кажуть, що після „зустрічи“ по всіх організаціях Москви не вистачало автомобілів, щоб перевозити постраждавших. Діди, інженіри, фармацевти, учні, юнаки, поклонники, аматори,
бабусі, співачки, аптекарші, учениці, поклонниці, аматорки, всі—
надіялися на щастя, що Дуг їх помітить, Мері їх приголубить. Кожен мріяв про фотографію, хустку кишенькову, автограф. Багато—навіть про подорож до Голлівуду і про карколомну кар'єру.

Мері казала, що їй довелося багато перетерпіти, раніше ніж вона зажила слави.

Той, що пише ці рядки, каже:



... а королю стрибків довелося рятувати захекану міс і прикласти до практики все своє вміння.

— Фербенкс і Пікфорд—чарівні актори.

Фербенкс і Пікфорд—відомі на всьому світі.

Але:

те, що роблять в Лондоні, нам—не приклад. Учні ДТК повинні памятати про те, що вони діти радянської країни.

Не всі можуть бути кіно-акторами.

Ми не знаємо, навіщо приїхали Фербенкс та Пікфорд.

Ми знаємо, що вони приїхали всього на два-три дні.

Ми знаємо, що такі „захвати“ особливої користи нашій молоді не дадуть.

Ми дивуємося з того, що в Москві така безліч ледачів.

Ми не дивуємося з того, що на світі є люди, ласі на знаменитості.

Ми не дивуємося з того, що такі люди хочуть запастися темами для вечірніх розмов у вітальнях.

Ми гадаємо, що ця подорож має рекламний характер.

Ми хочемо сказати:

— все мусимо виправдати.

Фербенкс і Пікфорд—чарівні актори, але все таки багато ще треба, щоб за для них ламати стільці.

Така зустріч лише свідчить, що наша кіно-молодь та кіноаматори ще не зовсім свідомо оцінюють своїх любимців.

Ну що-ж, тепер наочно переконалися, що Дуг і Мері не зважаючи на свою блискучу зовнішність та таланевитість,—люди без принципів.

Вони дуже раді, ввічливі, коли з ними розмовляє Дауес, вони кишаються прийомом італійських фашистів і їх „дуже мило“ зустрічала молодь у країні більшовиків.

Не захоплюйтесь і не робіть дурниць.

Е. Віленський.

Єврейський фільм

„Єврейське щастя“—фільм виробництва Госкіно (Москва). Картину зроблено в комедійному плані, вона дотепно виявляє болячки дореволюційного єврейства, що марно шукало „щастя“.

За основу сценарія цього фільма було взято твори єврейського письменника Шолом-Алейхема про вимріяні пригоди найтиповішого прожектьора Менахем-Менделя.

Ім'я цього героя в єврейській літературі зробилося синонімом безталанного.

Менахем-Мендель жадає в житті щастя, але шукає там, де його немає...

Химерні вигадки та фантастичні розрахунки наївного мрійника завше розбиваються...

Проте, він не журиться, він не втрачає надії... й хапається за усе нові й нові справи. Менахем-Мендель, — фаховець на усі руки, він пробує взятися до „професії“ купця, маклера, агента по страхуванню на випадок смерти і т. п.

Остання його професія—сватівництво. Сват—ось справжня професія.

Голова закрутилася від усяких мрій... багатство, слава, щастя...

Але щастя йому являлося лише ві сні.

Менахем-Мендель обпікся й на сватівництві.

Картину талановито збудовано. Вона захоплює. Зробив її режисер Грановський. Блискучий закінчений образ Менахем-Менделя дає артист Міхоельс. Обидва ці майстри своїм соковитим хистом та гострою іронією перетворили по суті трагічну тему „Єврейського щастя“—в комедійну, де нотки суму не навівають на глядача меланхолію, а навпаки, ніби підказують: „Ось від чого тепер вже час зректися...“

Картина „Єврейське щастя“ мала успіх. Московська преса визнала цю картину годящою, й гаряче вітала прихід до молодої радянської кінематографії режисера Грановського та артиста Міхоельса.

В картині „Єврейське щастя“ є й технічні хиби, але вони настільки незначні, що на них не варт спинятися, бо вони не зменшують великої художньої вартости та громадської користи цього фільма.

„М а б у л“ — фільм виробництва Пролеткіно (Москва). Картину зроблено в трагедійному плані.

В „Мабулі“ показані тяжкі страждання пригніченого єврейського народу в передреволюційні часи.



Чарлі Чаплін

Жорстоке сваволя самодержавства, розбійницьке переслідування людей... Безпомічне, безрадісне життя євреїв, в постійній загрозі кривавого потопу—Мабула... „1905 рік... В місцях „черты“пронеслися огненні хвилі погромів... річками полилася невинна людська кров...“

Ці жахливі картини минулого в „Мабулі“ старанно виведені. Але-ж кому потрібна така картина? Кому це любо робити екскурсію в ненависне минуле—заглядати в ріки сліз та крови?

І без цього пам'ятають.

Картина „Мабул“ не хвилює, а лише дратує...

Будь ласка, не робіть цього. Від радянської кінематографії ми вимагаємо фільма з бадьорими життєрадісними нотами, що сприяв-би великій будівничій роботі вільних народів Радянського Союзу.

Ось комедійна картина „Єврейське щастя“ приблизно відповідає цій вимозі. Радянські установи по землевлаштуванню євреїв в СРСР використовують фільм „Єврейське щастя“, як ілюстрований підручник для пропагандування проти старих „болотних“ шляхів, що по них ще значна кількість євреїв продовжує ходити, шукаючи „щастя“, не зважуючись повернути на нові шляхи.

Картина „Єврейське щастя“ виправдала себе.

А „Мабул“—нікчемна картина.

Крім дратуючого змісту, картина має силу технічних хиб. Усю картину невміло організовано. Масові сцени зроблено зовсім погано. Більшість виконавців не засвоїла елементарних правил кіно-гри.

На таку гру не варт було витрачати коштів.

Доводиться лише жалкувати, що й досі ми не маємо порядного єврейського фільму.

Чому б нашим, кіно-організаціям не замовити сценарія, який змалював-би сучасний єврейський побут.

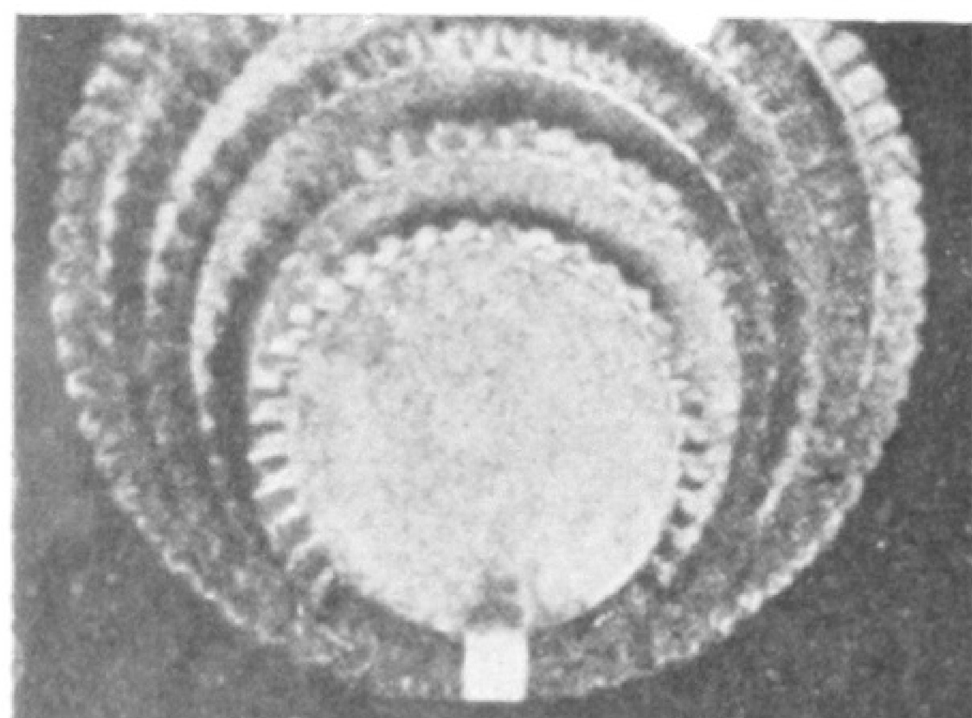
Єврейські колонії на півдні України, тягу незаможніх евреїв до землеробства і, рівнобіжно з цим, буржуазний палестинський рай та мрії сіоністів.

Даніель

За кордоном

Експресіоністичне кіно

Такі слова, як от «класик», «реаліст», «романтик», вже сьогодні для нас наповнені змістом, вже є вони певною формою історичних розумінь. Щось трохи инакше сталося зі словом «експресіонізм». В колах молодих малярів вживали це слово, як бойове гасло проти імпресіонізму, що він, як художня течія і художнє світорозуміння, панував тоді.



Леже. Антракт

Що таке експресіонізм? Важко виявити його одніею якоюсь формулою. Проте, порівнявши його з тією течією мистецькою, до якої в протилежність він повстав—імпресіонізмом, можна ось що побачити. Людина імпресіонізму намагається максимально розвинути свої почуття, сприймання, намагається в мент один одержати певні вражіння, в секунду охопити чуттям своїм більший або менший комплекс дій чи об'єктів. Молоді-ж художники експресіонізму намагаються уникнути від лабет часу, моменту та секундного вражіння, вони хотять творчости, що її замало було в імпресіонізмі.

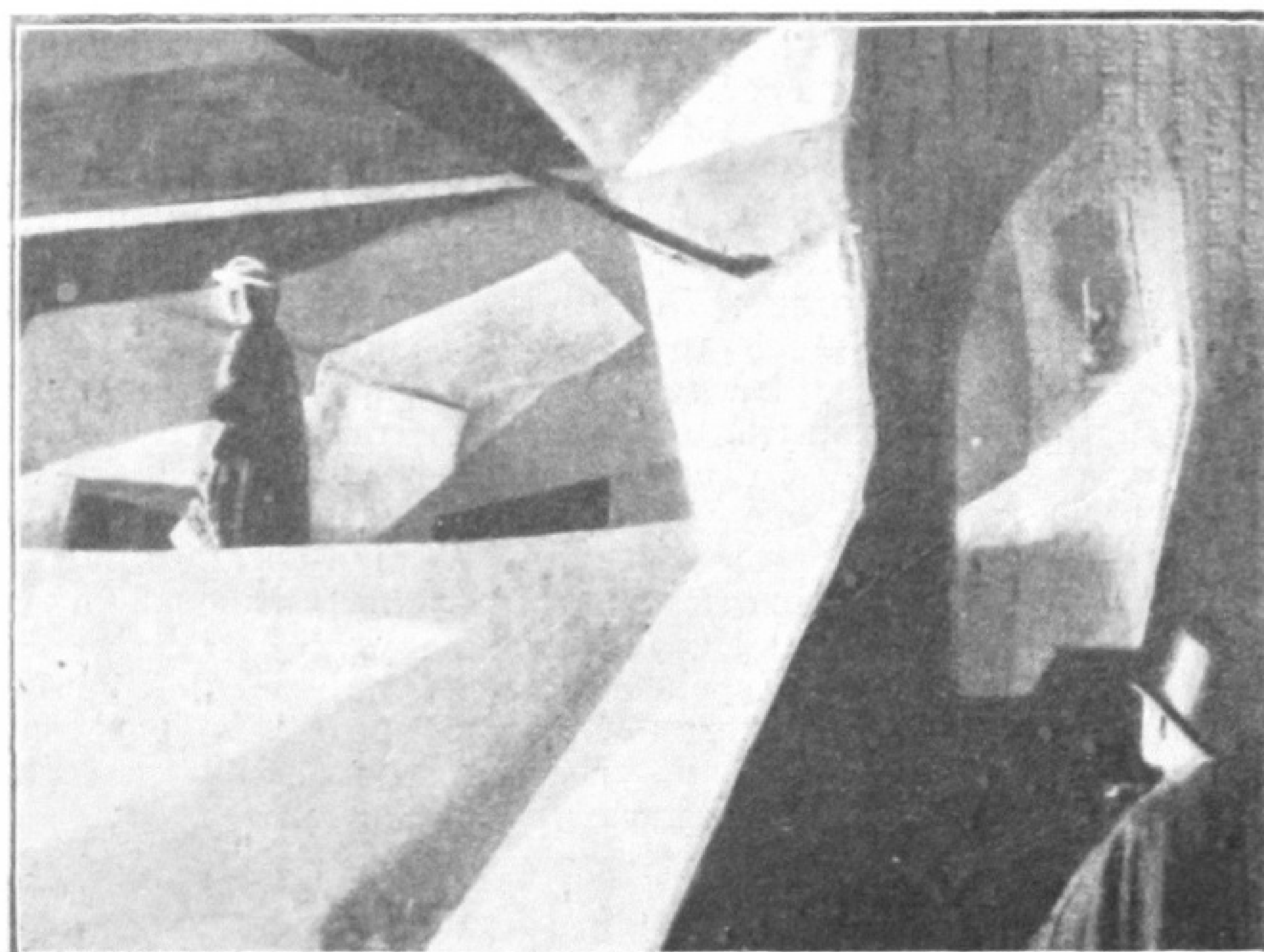
Експресіонізм не може відноситися до об'єктів пасивно, він хоче творити і ось ця снага творчости дає нам нові форми й нові речі. Замість рефлексії та апатії імпресіоністичної людини, росте в мистецтві новий тип людей, що борються з світом і переборюють неолюднений світ, новий тип людей людського-ж таки машинового світу. Чи не картини Пікассо були першим виявом такої творчости?

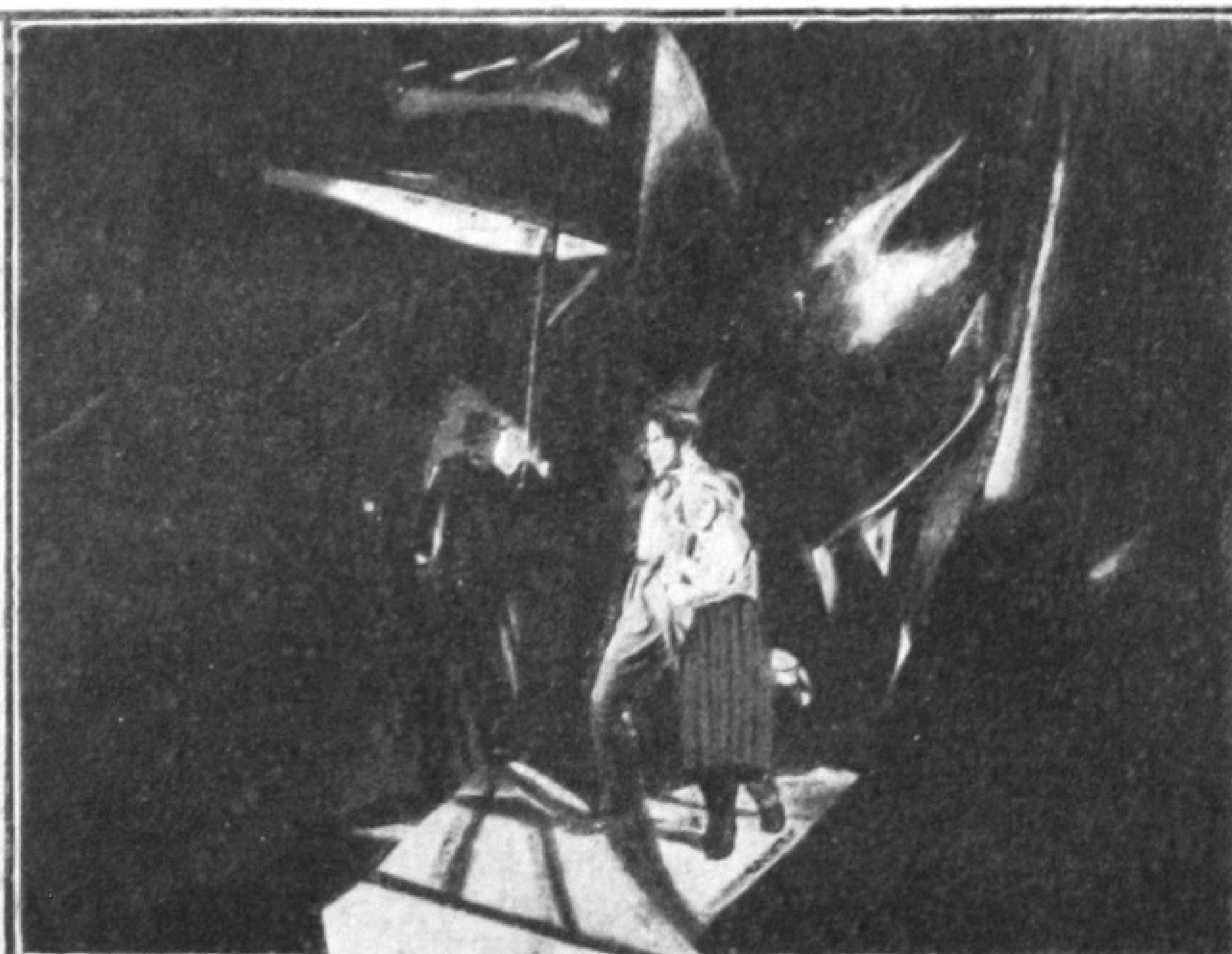
Вже підчас перших аттак експресіоністи заявили: імпресіонізм фотографує дійсність більш або менш достотно, імпресіонізм кохається в природі і фіксує її, ми-ж знаємо, що людина й природа—протилежні. Для художника денна дійсність—це лише нагода, і в сфері мистецтва сама природа прибирає инших форм, не звязаних тотожньо з її колишніми формами. Ламайте світ в собі—ось гасло експресіонізму.



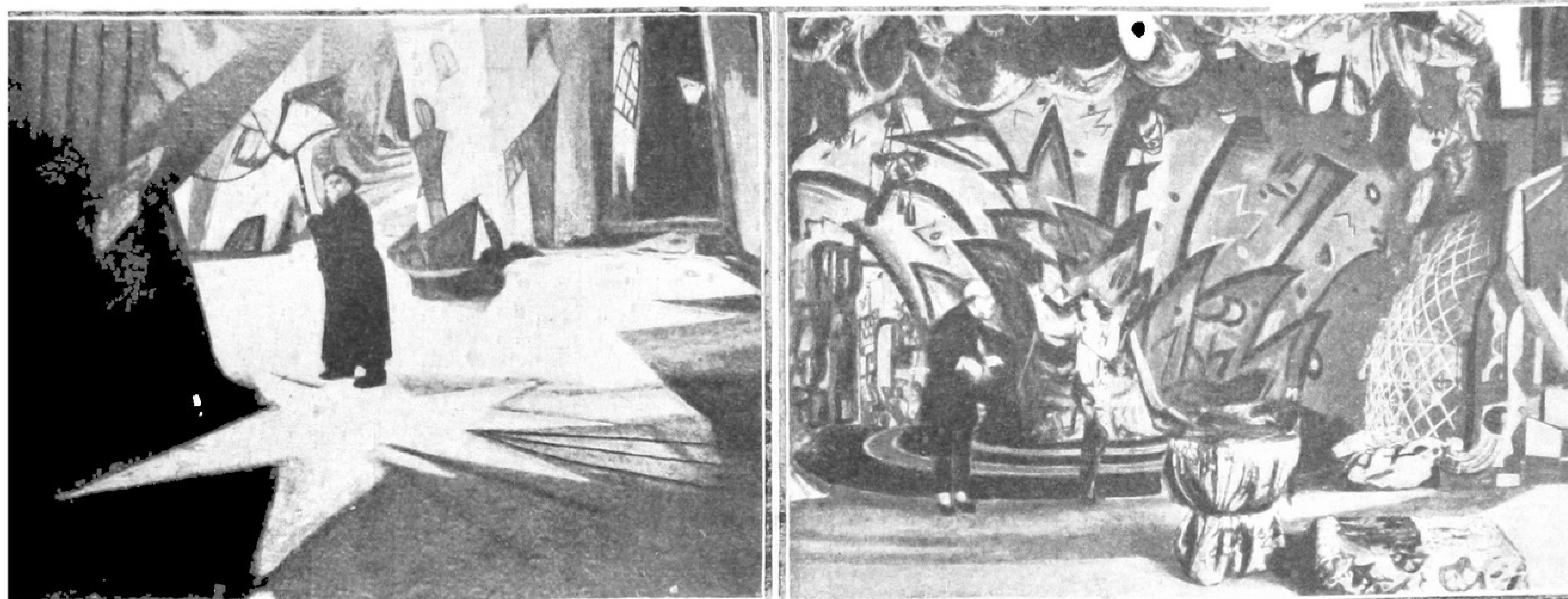
Леже Антракт

Зо всіх виглядів мистецтва здається, що фільм, ця жива фотографія, стоїть як найдальше од мистецтва, і як найближче—до природи, достотно фіксуючи і об'єктивно, без великих та значних змін передаючи на екрані всі відтінки і всі форми зфотографованих об'єктів. «Це досить нудно»,—сказали експресіоністи. І ось новий німецький режисер (Німеччина—країна, що взяла монополію на ек-





Ліворуч: кадр з фільму «Раскольников». Праворуч: кадр з фільму «Кабінет віщаних постатів»

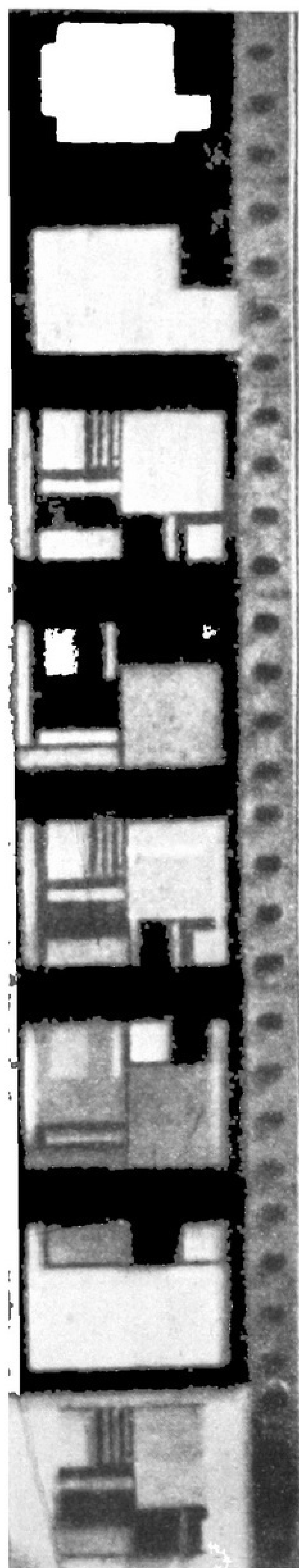


Ліворуч: кадр з фільму «Кабінет доктора Калігарі». Праворуч: кадр з фільму «Генуезка

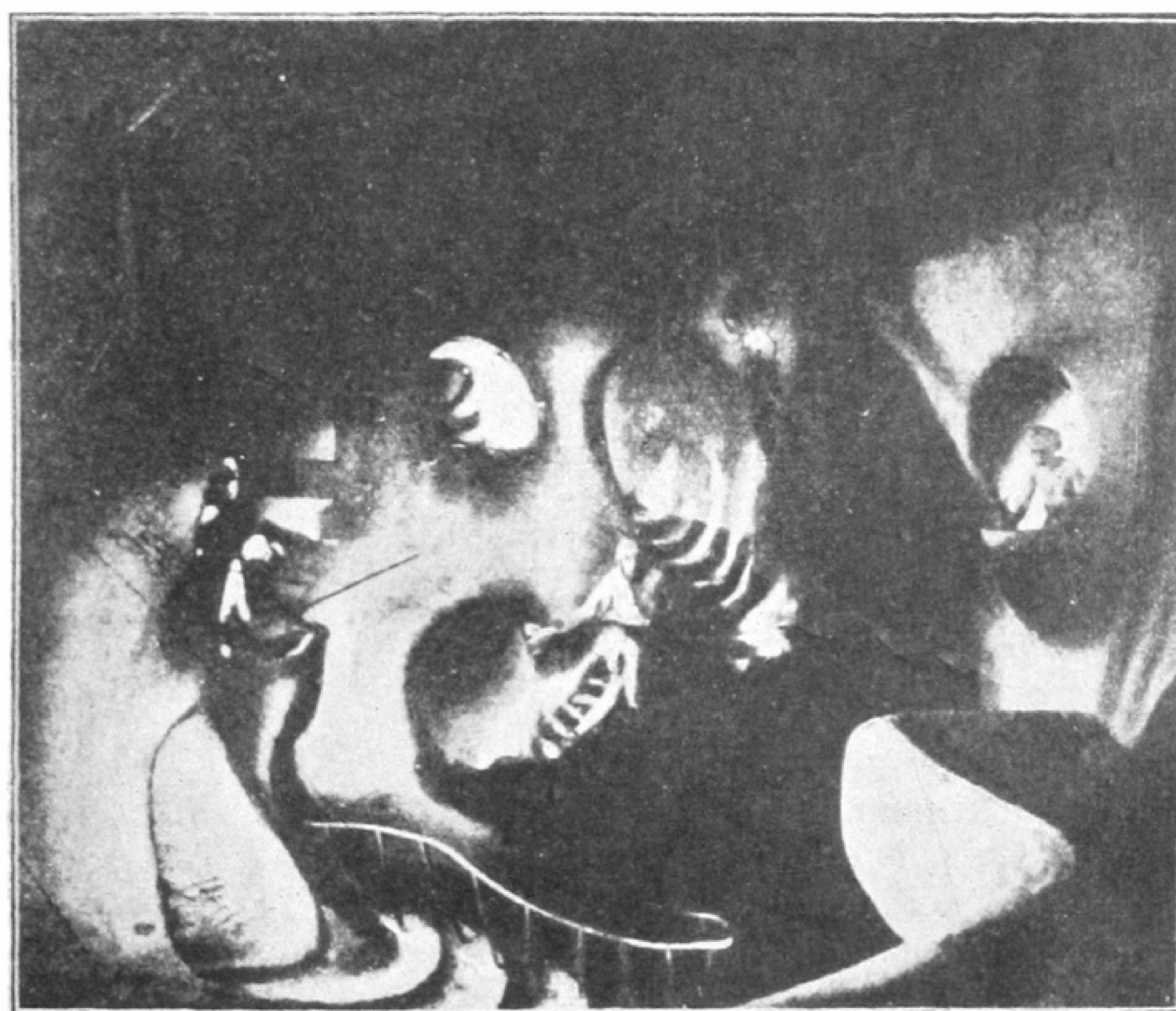
-есіонізм) вирішив перебороти об'єктивність фотографії. Він одсунув ті речі й людей, що їх знимає, як найдальше од життя. Він оформлює їх по-новому. Він примушує об'єкт знимального апарату знимати так, як того хоче художник: чи то режисер, чи то маляр, чи то оператор. Виявилося, що об'єкт-річ слухняна. Пригадаймо хоча-б фото «Останньої людини», «Кабінету д-ра Калігарі» то-що.

Межі оформлень свого твору режисер, чи то взагалі художник кіно, бере з природи, але він не забуває, що з природи треба взяти лише її основні і найперші риси, щоб потім створити щось стильне (себ-то просякнуте режисерським бажанням) художнє ціле. Лише якийся відсоток форми природні. Отак експресіонізується фільм. Перший зачин цьому дав художник. Карл Мейєр і Ганс Яновіч написали сценарій «Кабінет д-ра Калігарі», та він так й пролежав-би у шухляді письменного столу, коли-б один архитект не зацікавився цим матеріялом і не запропонував кіно-фірмі «Декла» свої експресіоністичні шкіци. «Декла» згодилася й доручила Роберту Віне перевести оцей дослід, при чому постановила, що припинить знимання, коли перші частини фільму будуть негодящі. Але цього не сталося. Фільм зняли. Він мав величезний поспіх.

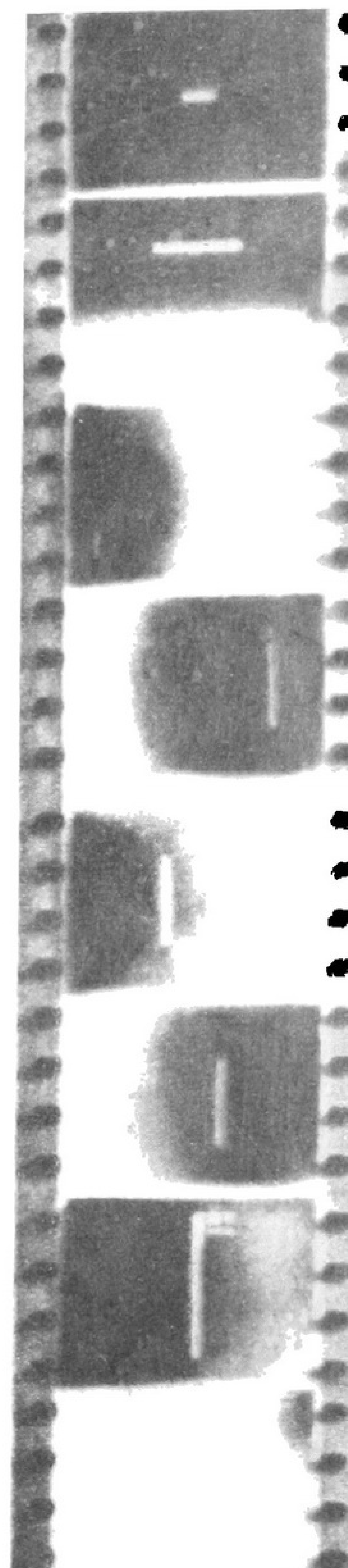
Тоді це спричинилося до народження нової картини «Генуезка». Художником тут був Цезар Клейн, що й керував зниманням. В характері експресіоністичної декорації лежить робота з великими



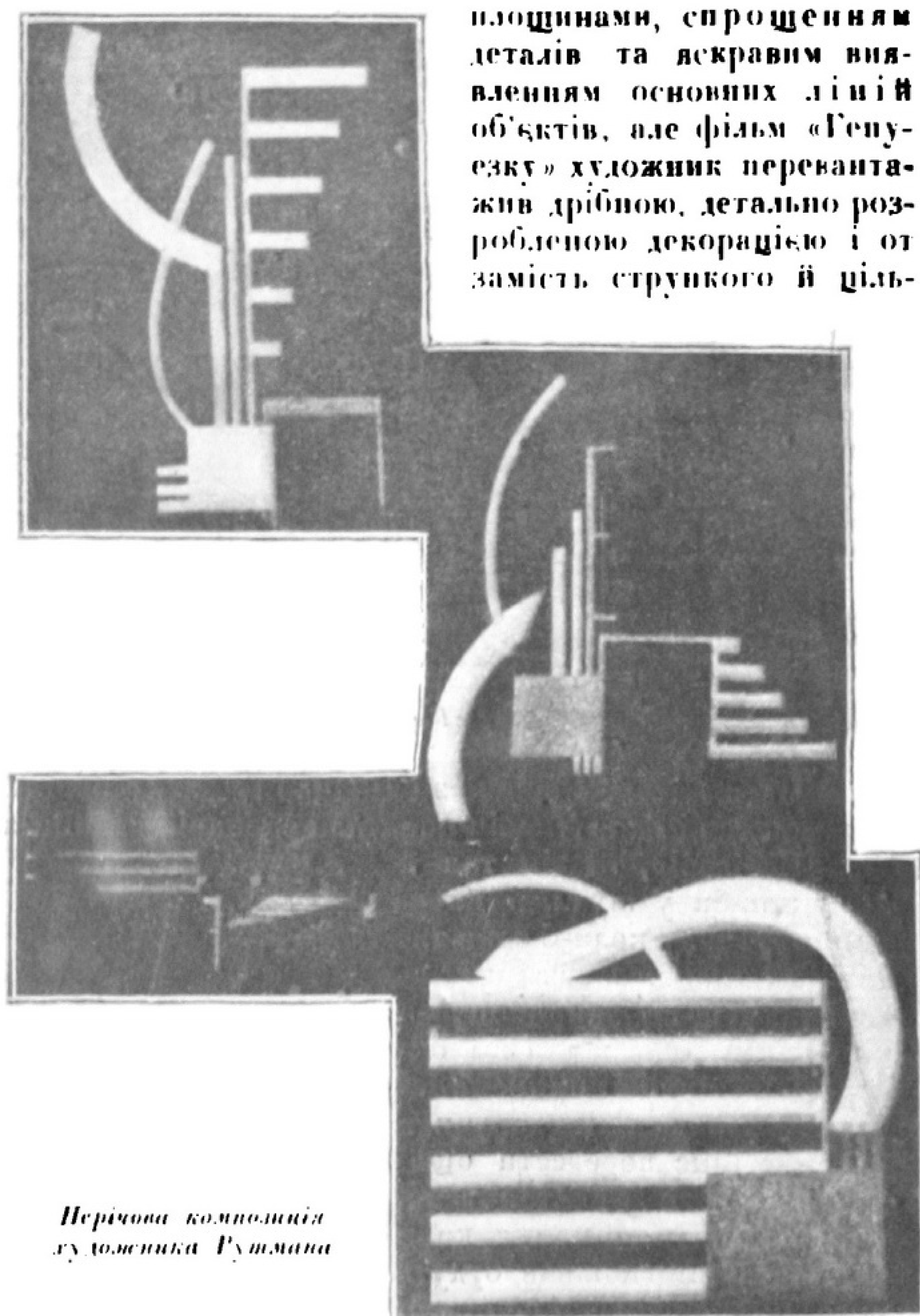
Рихтер. Ритм



Кадр з фільму «Кабінет віщених постатів



Рихтер. Ритм (пересов... кінокомпозиція)



Нерічова композиція художника Рутмана

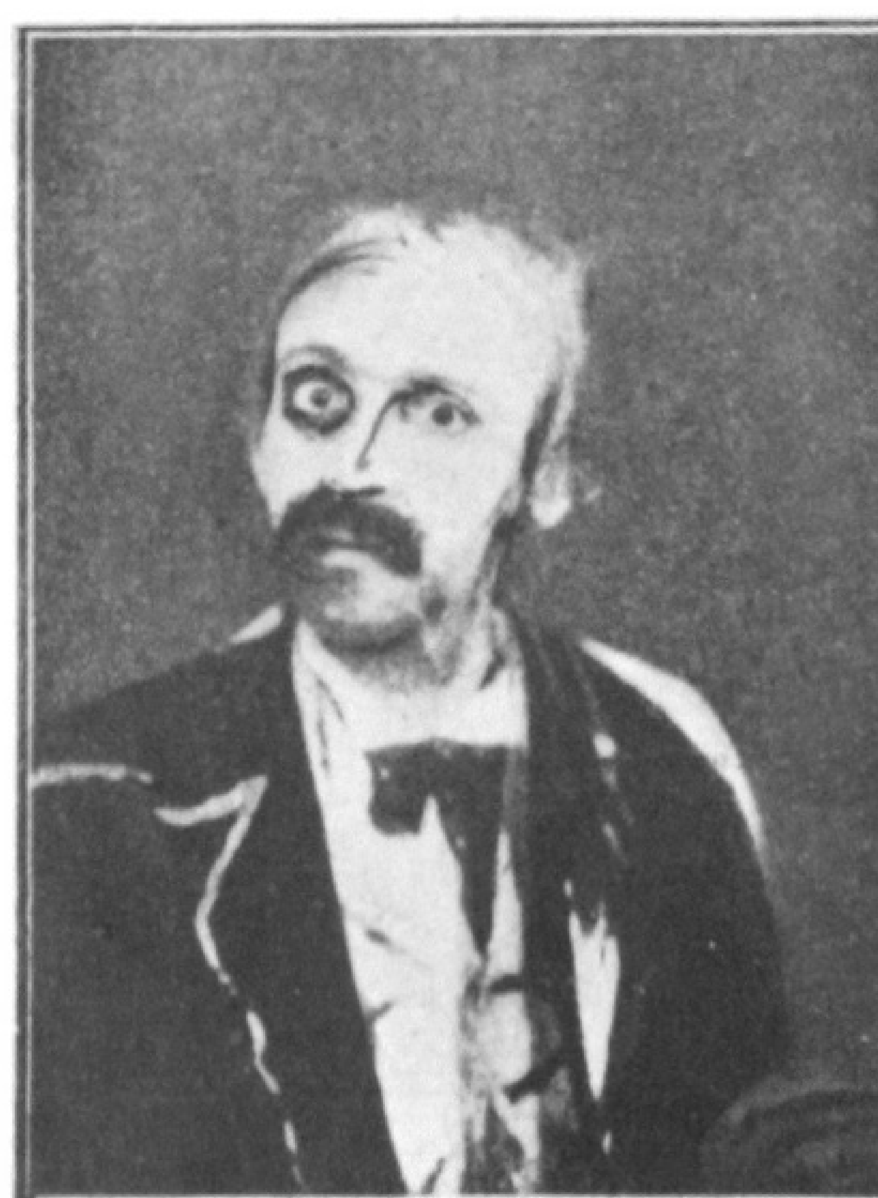
площинами, спрощенням деталів та яскравим виявленням основних ліній об'єктів, але фільм «Генуезку» художник перевантажив дрібною, детально розробленою декорацією і от замість стрункого й цільного фільму вийшла якась дика опера. Фільм занапастили.

«Генуезка» провалилася, зате переміг «Раскольніков» за Достоєвським, а потім і славетний «Кабінет вощаних фігур», де хист режисера, хист оператора, хист маляра, сполучившись з хистом таких акторів, як Янінгс, Краузе, Фейдт, створили незабутню й міцну картину.

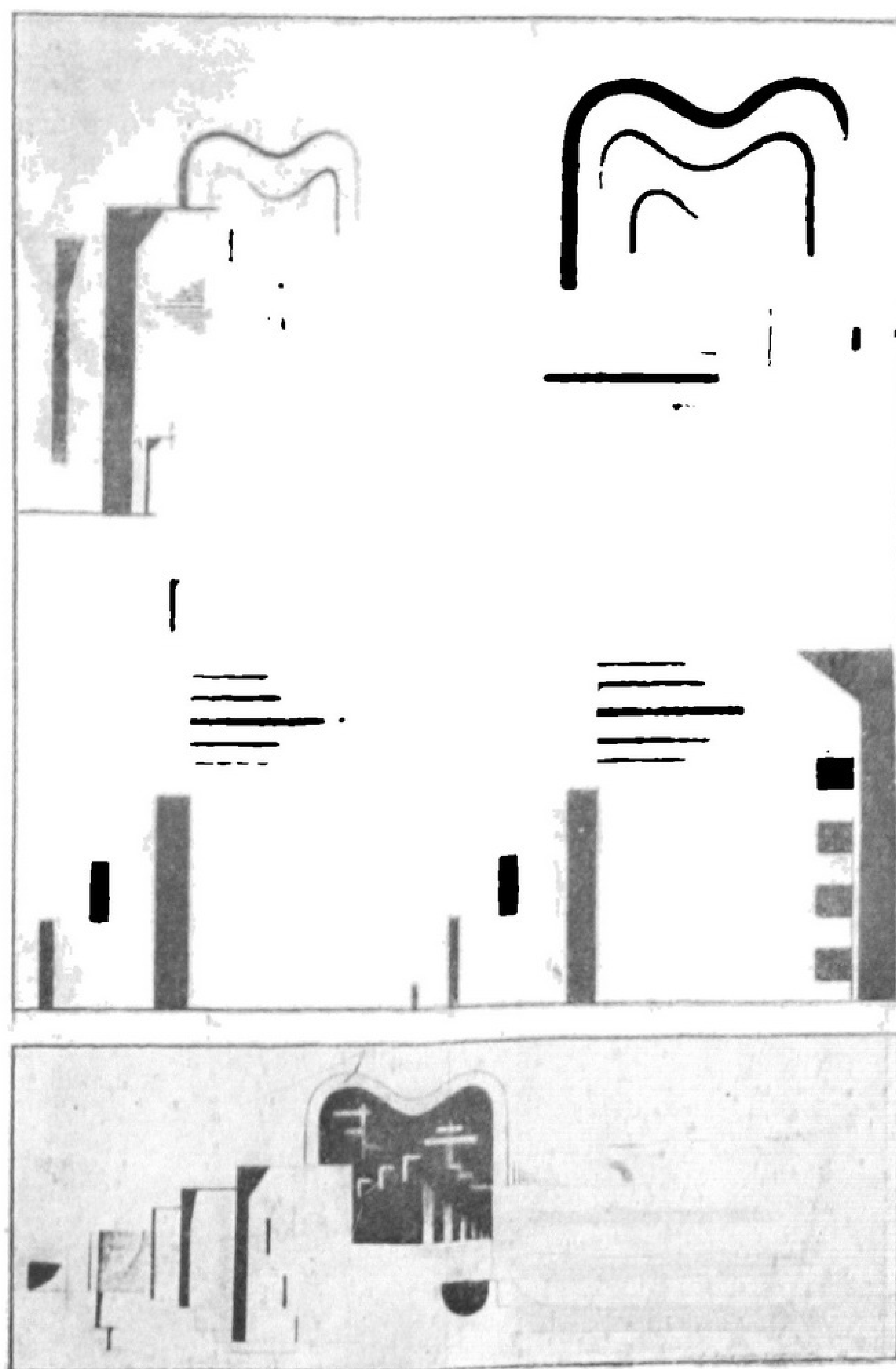
Розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному грунті зріс «абсолютний фільм» (див. статтю Веллера в № 8 «Кіно»). Цілком одмовившись од намагання передати на екрані реальні об'єкти, творці обсолютного фільму Рихтер, Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як «Ритм», «Коливання», «Рухання вертикалів». Леже, беручи за основу все таки реальні речі, як от ноги людей, шляпи, труби, пружини, не робить на цьому творчого акценту, але деформує їх по своїй уподобі, створюючи самоцільні композиції, позбавлені будь якого реального змісту.

Досліди й винаходи експресіоністів не мають для матеріялістичної радянської кінематографії реальної ваги, але про них не треба забувати і від них не треба відгекуватися: вони збагатять скарбницю формальних прийомів кінематогрофії. Збагатившись-же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей що до ідеологічного впливу значно поширить. Те, що до цього часу здавалося «нефотогенічним», що не надавалося до фільмування, може бути зреалізовано на плівці. Експресіоністичний прийом дозволяє висвітлити й зафіксувати ті найтаємніші й найтемніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об'єкт знимального апарату не міг встромити свого цікавого носа.

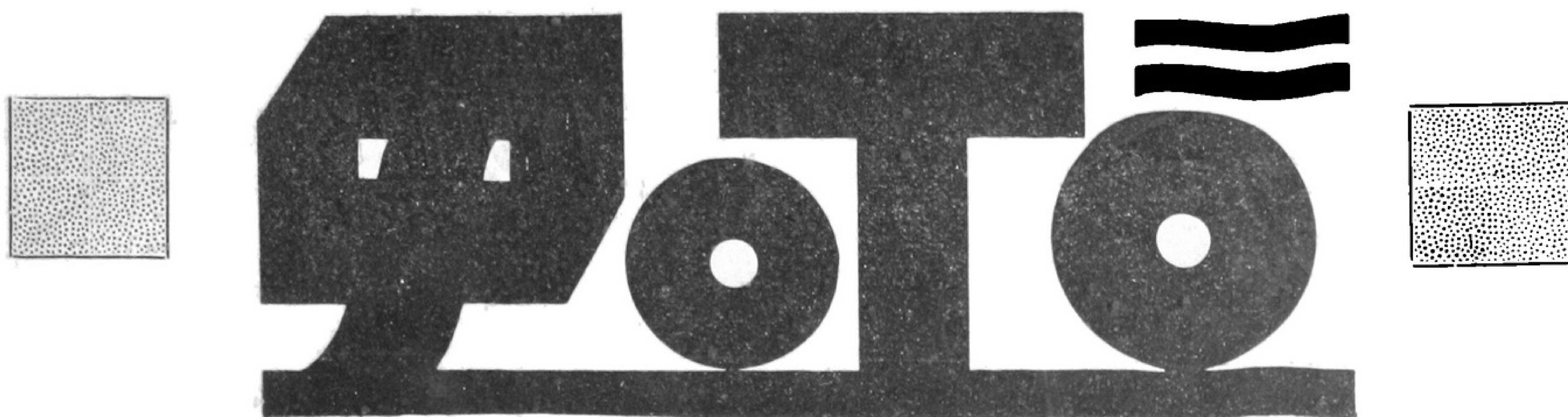
Е. Добрянський



Актор експресіоністичного фільму. Ернст Дейтч в ролі Раскольнікова і фільму тіні же нами



Нерічова композиція (симфонія вертикалів) художника Еґелінґа



Бромойль

(Закінчення)

З олифою треба бути обережним, і краще взяти її менш, ніж більш потрібної кількости, бо инакше усі тіні заваляться і тоді доведеться переробл͡ювати відбиток. Треба пам'ятати, що деталі виробл͡юються лише густою фарбою, бо на неї добре накладатиметься рідша фарба; коли ж спочатку накладати рідку фарбу, а потім густу для того, щоби виробити деталі, тоді обидві знимуться з відбитка і лишиться непофарбована пляма. Якщо відбиток підчас праці встиг висохнути, а це стане помітним, тому, що й світлі місця почнуть сприймати фарбу й білий кант теж почне офарбовуватися, й тому, що кути паперу почнуть відставати од шкла догори, тоді його знову розмочують у воді 18—20° Ц. протягом 5-ти хвилин і в такий саме спосіб, висушивши його, продовжують його опрацьовувати. Розмочувати й промокати відбиток можна кілька завгодно раз, доки не буде бажаного результату. Хоч підчас того, як відбиток сушитиметься, й зниметься трохи фарби, проте це автоматично виправляється підчас подальшої роботи пензлем.

Якщо відбиток підчас нанесення густої фарби дав кволий малюнок (причини: кволий бромовий відбиток, холодна вода підчас розмочування), то треба підвищити температуру на 3—5° Ц. Якщо наслідки не задовольнятимуть—ще раз збільшити температуру і так, доки не буде відповідного рельєфа. Можна додати до води трохи нашатирного спирту (1 кб. см. на 200 кб. см. води), що дасть дуже високий рельєф. Але ж треба зауважити, що від усіх цих маніпуляцій шар робиться ніжнішим і швидче може зіпсуватися. Більш контрастного відбитка можна досягти й иншим засобом, а саме: легким уривчастим постукуванням пензлем. Це постукування мусить швидко й легко йти одне за другим, при чім пензель не мусить високо підійматися від паперу—не вище 1 см.

Якщо потрібні плями не робляться, тоді кладуть відбиток у воду, і в воді чистим пензлем або бавовною знимають зайву з них фарбу. Коли кволий бромойль неприємний, то в тій же мірі неприємний і надто різкий. Трапляється, що фарба пристає лише до тінів та полутонів, а коли починаєш її розбивати, вона частково знимається, й лишається лише в глибоких тонах: робиться різкий неприємний відбиток. Причин до цього може бути дуже багато: недодержаний та виснажений виявленням початковий бромовий відбиток, занадто контрастний малюнок, старий вибілювач, погані хемікалії, надто висока температура підчас розмочування, надто густа фарба й т. и. Насамперед треба зробити спробу й працювати рідкою фарбою. Якщо це не допоможе, змити бавовною, змоченою в бензині, малюнок, розмочити його в воді й висушити. Потім знову розмочити відбиток у холоднішій воді ніж в перший раз і спробувати наносити фарбу. Якщо й це не допоможе, тоді одмитий відбиток продубити в $1/2$% розчині хромового галуну, знову висушити і потім знову розмочити й спробувати нанести фарбу. У всіх випадках треба уникати високої температури води в першому розмочуванню, бо дуже високий рельєф николи не можна виправити, навіть висушивши відбиток і розмочивши його знову в холодній воді, бо і в ній знову може дійти до початкового, після гарячої ванни, рельєфу. Ось чому завше треба користуватися термометром, й не покладатися на своє почуття. Звичайний лабораторний, а в крайньому разу ванний термометер годиться для цього. Але вказати потрібну й остаточну температуру не можна, бо вона для різних паперів—різна.

Невдало покладену фарбу можна змити кілька разів. Робиться це так: беруть шматочок бавовни й, вмочивши її в бензин, змивають фарбу з відбитка, що лежить на шклі, обережно зверху вниз, повертаючи бавовну чистим боком для кожного рядку. Потім розмочують відбиток, промокають його й знову накладають фарбу, або висушують, якщо зразу-ж не продовжуватимуть роботи.

В роботі пензлем робиться спочатку велике зерно, що зменшується підчас подальшої роботи. Мягкі



пензлі дають, загалом, дрібніше зерно, отже де-хто радить спочатку наносити фарбу щетинним пензлем, а закінчувати мягким — і в опрацьовуванні лише одним щетинним пензлем робиться чудове дрібне зерно. Що ж до самої техніки роботи пензлем, то теоретично дати які небудь вказівки, крім вже зазначених — уривчасте постукування знимає фарбу, повільне — наносить її — не можна. Треба систематично вивчати й набути досвіду. Краще всього зробити кілька однакових бромових відбитків і спробувати зробити з них однакові по характеру бромойлі. Коли це буде досягнуто, тоді можна сказати, що технікою роботи пензлем фотограф оволодів.

Ще одне: уривчасте або повільне постукування — завше мусить бути легким, щоби не зіпсувати папір і не зламати кінців волосків пензля. Коштовні мягкі пензлі особливо чутливі, й підчас праці від необережного постукування псуються.

Треба стерегтися пилюги, — це злійший ворог бромойля; непомітна спочатку для ока, вона фарбується в роботі пензлем, і може зіпсувати найкращий бромойль. Ось чому стіл, одяг і усі приладдя мусять бути бездоганно чистими. Коли на папір підчас роботи попаде волосника з пензля, або волокна з паперу чи з тканини, то їх треба зняти спеціяльним невеличким щетинним пензлем. Якщо після цього лишається темний або світлий слід, треба, не звертаючи на це уваги, продовжувати роботу, бо такі дефекти само собою підчас праці виправлятимуться. Білі плями, що зробилися через попадання дрібних водяних крапель, зникають після того, як гарно промокнути папір і знову пройтися сухим пензлем по цьому місці поверх сухого промокального паперу.

Крім пензлів існує ще другий спосіб нанесення фарби валіком. Валіки бувають такі: клеєві — подібні до валіків стеклографа, й мокетові — з дерева, обліпленого губчатою гумою й поверх обтягнутого «мокетом» — тоб-то меблевим плисом з короткою густою ворсою. Як той, так і другий спрощують, а вірніш ускорюють початкове нанесення фарби. Остаточна робота все таки робиться пензлем: валіком працювати зручно над великими малюнками, або для професійної роботи, коли доводиться обробл
ювати багато однакових бромойлів. Ми торкнемося цих засобів в подальших №№ журнала більш докладно, покищо ж ми на ньому не спинимося, тим більш що для аматорської художньої роботи — пензель, звичайно, найкраще.

Є ще одне приладдя, що його мусить придбати кожний бромойліст, — це так званий «гоппер». «Гоппер» — це тоненький, приблизно 1—2 м/м завтовшки й 20 с/м завдовшки, крицевий дротик. Один кінець його вроблено в дерев'яну ручку, а на другому кільце з зажимом, що в нього вставляється ручка пензля. Такий «гоппер» дає автоматично легкий удар для знимання фарби; зробити його може кожний, хто вміє орудувати з паяльником та напильником.

Після роботи пензлі треба одразу ж вимити, поклавши їх у бензин, а потім ганчірочкою витираючи з них фарбу. Зберігати пензлі треба в картоновій рурці, щоби щільно здушувала щетину й не пропускала пилюги.

Якщо готовий бромойль має блиск, а його фотограф хоче знищити, тоді після того, як папір зовсім висох, а фарба ще не зовсім підсохла, відбиток кладуть шаром догори у ваночку з бензином на одну — дві хвилини, а потім обережно вийнявши, вішають сохнути. Тут треба остерігатися, щоб не торкнутися фарби — вона неминуче сповзе, навіть коли злегка торкнутися її. Це «обезжирування» не потрібно зовсім, коли відбиток оброблено не дуже рідкою фарбою, бо й без цього буде чудовий, характерний для бромойлю мат.

Після повного оволодіння технікою роботи пензлем, перед фотографом одкрите широке поле індивідуальної праці.

Оця можливість вільно передати те враження, що його фотограф мав підчас фотографування, й зробило бромойль не лише найпопулярнішим, але й дійсно найбільш виразним процесом художнього світопису, що задовольняє усякого фото-художника.

К. Берман



Видає ВУФКУ

Київськ. Окрліт №19363
«Київ-Друк» 1-ша фото-літо-друк. № 1755—3.000

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
Редакційна Колегія { ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ }


Agfa



НА 3 МІСЯЦІ . . . . — 90 коп.
НА 6 МІСЯЦІВ . . . . 1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК . . . . 3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Харків, Майдан Рози Люксембург 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

ЦІНА № ЖУР. 30 КОП.